GEDANKEN ZUR ENTWICKLUNG DER TRECENTO- UND QUATTROCENTOMALEREI IN SIENA UND FLORENZ

Von FRIEDRICH ANTAL

Mit 28 Abbildungen auf Tafel 44—58

Dem Andenken Max Dvořáks.

Die bedeutsame und sehr langsame Wandlung von der noch rein auf das Übersinnliche eingestellten Kunst des frühen Mittelalters zu der immer mehr auf die sinnliche und subjektive Wahrnehmung gerichteten Kunst des späten Mittelalters und der Neuzeit[1]) vollzieht sich neben Frankreich zum großen Teil in Italien. Hier ist es, wo die Bilder — in diesem Aufsatz wird vor allem von der Malerei die Rede sein — zum ersten Mal seit der Antike wieder zu einheitlichen, zusammenhängenden Raumausschnitten werden, das Kolorit ein naturgetreues wird, hier ist es vor allem, wo die heiligen Geschehnisse zum ersten Mal in einer individuell durchempfundenen Weise erzählt, wo sie verinnerlicht und verlebendigt werden. Noch bevor das architektonisch-rhythmische Prinzip der Gotik — dieses seinem Ursprunge nach noch idealistische Element, das die neue Kunst noch eine Zeit lang mit sich tragen muß — in Italien als Ganzes Fuß hätte fassen können, gelangt in der italienischen Kunst eine die Naturnähe anstrebende Anschaulichkeit, das seelische Erlebnis in allen seinen Nuancen, der Reichtum der Phantasie in seinen unzähligen Möglichkeiten zur Herrschaft. Es entsteht hier also eine Situation, die spezifisch italienisch-gotisch ist und die der übrigen europäischen Gotik gegenüber zugleich sehr vorgeschritten und in gewissem Sinne auch zurückgeblieben ist. Erst allmählich stellen sich nachher auch in Italien die Charakteristika der gotischen Komposition, vor allem die rhythmische Reihung, die aufwärtsstrebenden, schlanken, geschwungenen Figuren ein; aber in diesen verspäteten Nachkömmlingen ist ihr transzendental-idealistischer Ausgangspunkt nicht mehr so stark zu spüren. Denn eines Teils füllt man in Italien diese ursprünglich idealistischen Formen mit der Glut jenes neuen religiösen Lyrismus, mit der Anschaulichkeit jenes subjektiven Naturalismus, welche von dem neuen, immer stärker werdenden realistischen Faktor der gotischen Anschauungswelt herkommen. Anderenteils aber wandelt sich die Rhythmik, das Linienspiel der Gotik zu einem formalen, rein künstlerischen Prinzip, welcher Prozeß im Grunde ebenfalls durch denselben Subjektivismus bewirkt wird. Die einzelnen Entwicklungswege sondern sich natürlich nicht streng voneinander ab, sondern gehen in zahlreichen Verästelungen ineinander über. Es handelt sich um das zu gleicher Zeit vor sich gehende Auswirken einer alten und das Werden einer neuen Kunst, sowie um die fortwährend wechselnde Verknüpfung der beiden. Versuchen wir den Verlauf dieser Entwicklung — zu

[1]) Über das Anfangsstadium dieser Entwicklung und über das Vorhandensein der Grundbedingungen der neuen Kunst in der alten vgl. die grundlegende Abhandlung Max Dvořáks: Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei (Historische Zeitschrift Bd. 119, 1918).

deren Komplex auch die sogenannte Renaissance-Kunst gehört — in den zwei großen Kunststätten Toskanas, des wichtigsten italienischen Kunstgebietes: in Siena und Florenz, wenigstens in den bedeutendsten Etappen, kurz zu skizzieren. Dabei wollen wir jedoch nicht jedes einzelne Stadium und jeden einzelnen Künstler gleichmäßig besprechen, sondern versuchen, die Linie der Entwicklung klar hervortreten zu lassen. —

Der große wesentliche Unterschied Duccios gegenüber den ihm überkommenen Kompositionsschemen der italienisch-byzantinischen Kunst, der sog. Maniera bizantina ist die persönliche Gesinnung, mit welcher er seinem Stoff gegenübersteht und aus der heraus er diesen Stoff durch eine große Anzahl Einzelbeobachtungen seelischer und naturalistischer Art verlebendigt. Andererseits verdankt er es aber der Maniera bizantina, daß bei ihm bereits so viele Ansätze zu einem zusammenhängenden Bildganzen vorhanden sind, wodurch er von Anfang an einen großen Vorsprung vor der gleichzeitigen nordischen Kunst bekommt. Vom gotischen Kompositionsschema sind zwar nur erst einzelne Bruchstücke bei ihm vorhanden[1]), aber die Art, wie er die Linie teilweise zum Ausdruck des Seelischen benutzt, teilweise auch das feine Linienspiel der Gewänder als ein formales Motiv aufzufassen beginnt, führt — wenn sie auch ursprünglich von der Maniera bizantina kommt — schon zur Gotik hinüber.

Auch der Weg von Niccolo zu Giovanni Pisano ist eine Entwicklung zur Gotik, im naturalistischen, im spiritualistischen, im formalen Sinne. In den ruhigen gedrungenen Gestalten der Kanzel von Pisa nimmt Niccolo von der Antike, was er für die Struktur, für die plastische Erscheinnug seiner Figuren braucht. In der unter Giovannis Mitwirkung entstandenen Kanzel von Siena — wo die für die nachfolgende Zeit so wichtige Darstellung des Kindermordes noch hinzutritt — steigert er dann seine Kunst zu malerischer Bewegtheit und seelischem Leben; die jetzt schlank gewordenen Figuren tragen an Stelle der antiken Gewandung eng anliegende Kleider[2]). Eine weitere Steigerung in demselben Sinne findet bei Giovannis selbständigen Werken statt, bis zu der außerordentlichen dramatischen Erregtheit und Verlebendigung der Kanzel von Pistoia, deren Reliefs einem subjektiven Miterleben der dargestellten Geschehnisse ihr Entstehen verdanken. Seinen künstlerischen Weg beschließt die Kanzel in Pisa, die ein Bestreben auf Zusammenfassung, auf einheitlichen Raumzusammenhang aufweist. — Wenn auch die architektonische Rhythmik der französischen Gotik in einer gewissen Periode unleugbar auf Giovanni einwirkte, so wurden diese Einflüsse bei ihm bald in italienischem Sinne, im Sinne der Verinnerlichung und des Naturalismus verarbeitet. Nur selten und übergangsweise ist es ein

[1]) Z. B. die beiden langgezogenen, zierlich dastehenden Knaben auf der Hochzeit von Kana. Vgl. Curt H. Weigelt: Duccio di Buoninsegna (Leipzig 1911) S. 47.

[2]) Im Prinzip sehr ähnlich ist auch die Entwicklung der Ornamentik in den gleichzeitigen toskanischen Handschriften: erst wird die spätantike, plastische Akanthusranke nachgeahmt, nachher werden dann mit dem neuen, mit Hilfe der Antike erlernten Können, die heimatlichen Pflanzen und Früchte treu wiedergegeben. Vgl. Max Dvořák: Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. (Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXII 1901) S. 62.



Abb. 1. Pietro Lorenzetti, Kreuzabnahme (Assisi, S. Francesco).

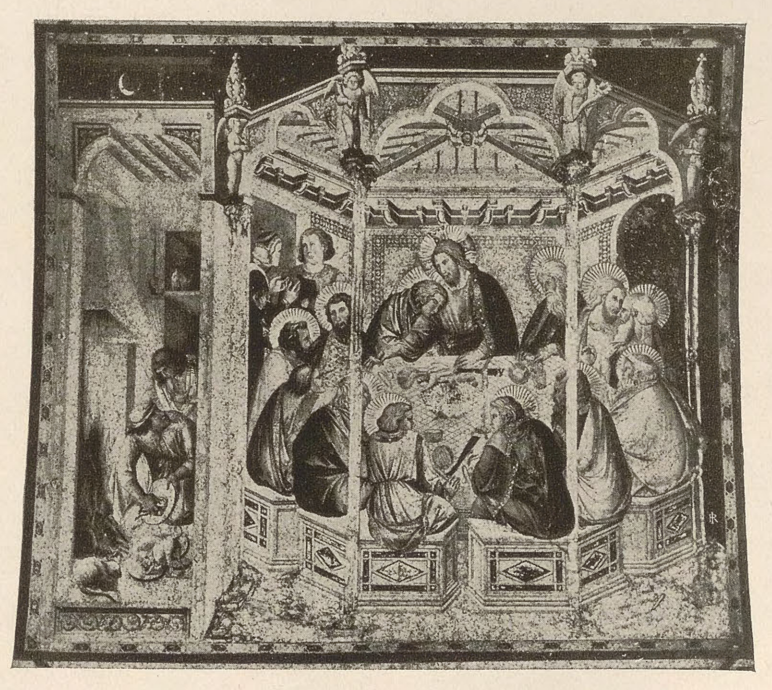


Abb. 2. Pietro Lorenzetti, Abendmahl (Assisi, S. Francesco).

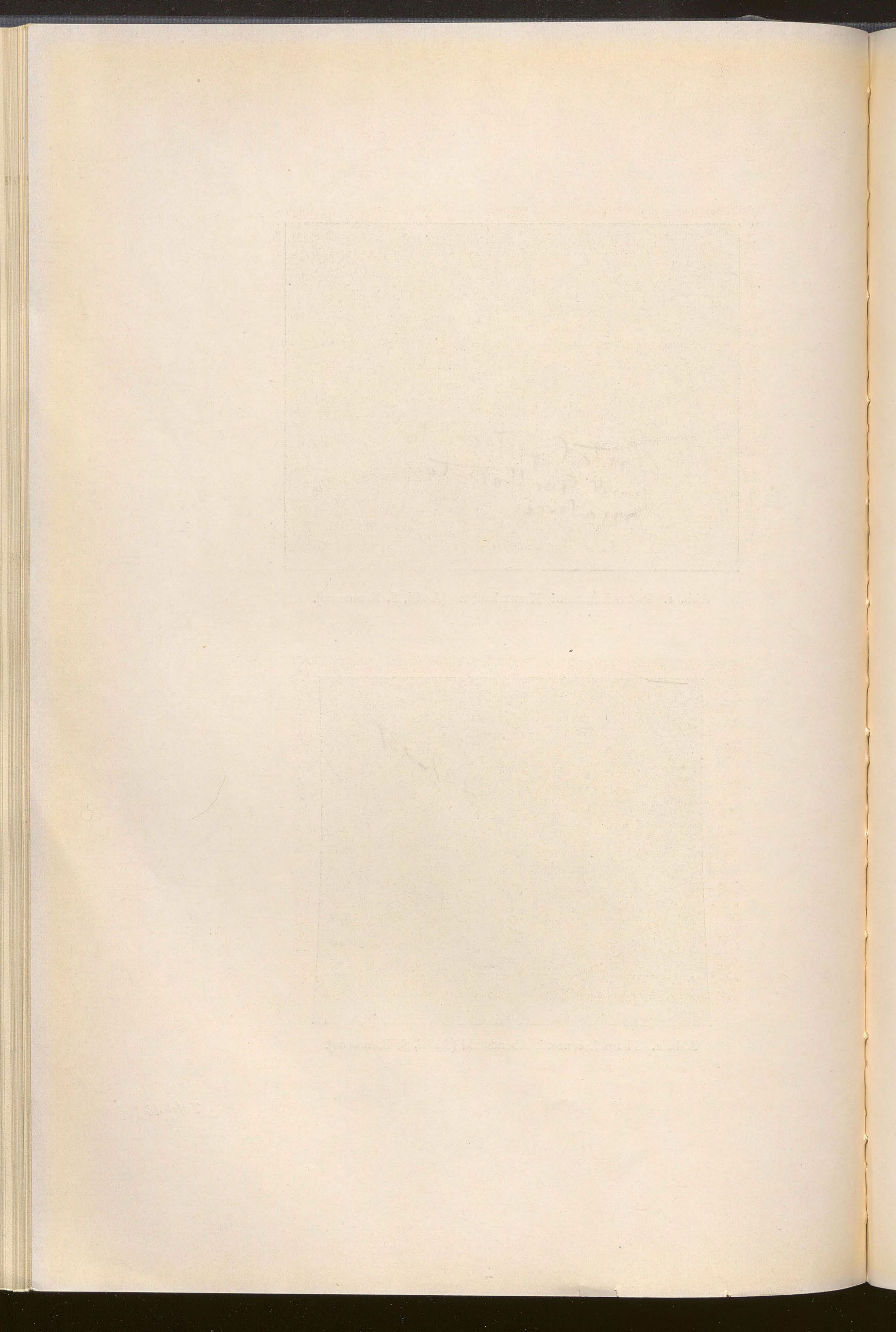
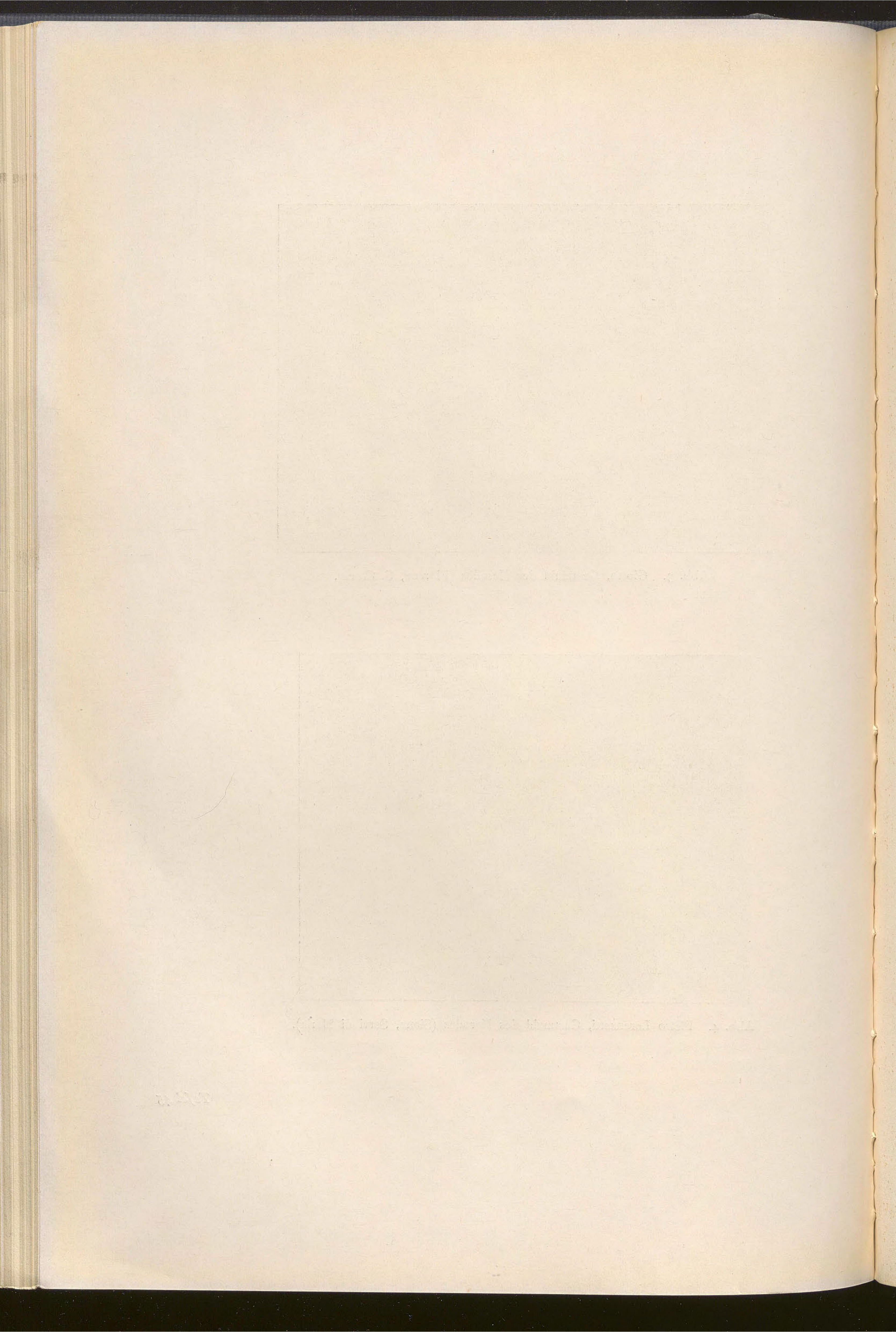




Abb. 3. Giotto, Gastmahl des Herodes (Florenz, S. Croce).



Abb. 4. Pietro Lorenzetti, Gastmahl des Herodes (Siena, Servi di Maria).



rhythmisch-architektonisches Schema, welches die einzelnen Figuren bewegt, meistens aber ist es ihre innere seelische Erregtheit. Dies ist selbst dort der Fall, wo die empirische Begründung, die Kenntnis der organischen Struktur des Körpers — worauf übrigens Giovanni viel mehr Gewicht legt, als die gleichzeitige französische Kunst — für einzelne allzu kühne Motive noch fehlt.

Giotto zeigt innerhalb der Fresken der Arena zu Padua in dem wahrscheinlich frühen Christuszyklus und dem Jüngsten Gericht deutlich den Einfluß des Stils der Kanzel von Pistoia[1]: dramatische, sich häufig in Diagonalen wellende Kompositionen, gewaltsam bewegte Figuren in anschmiegenden dünnen Gewändern. Bald jedoch wird der Künstler monumentaler, zusammengefaßter und strenger: im Marienzyklus von Padua, um auf diesem Wege zu den beiden Kapellen von S. Croce[2] zu gelangen. Was Giotto erstrebt, ist eine künstlerisch-gesetzmäßige Monumentalisierung der Sinneseindrücke, und die grundlegenden Konsequenzen davon sind: eine abgewogene Komposition, eine Reduktion der Motive auf das Nötigste, ein folgerichtig durchgeführter einheitlicher Raumzusammenhang, eine Gegenüberstellung der Figuren in räumlicher Einheit und Klarheit. Dadurch erhält Giotto in bildkompositioneller Hinsicht ein großes Übergewicht gegenüber Giovanni Pisano, auch gegenüber Duccio, dem er betreffs Einzelbeobachtungen sicher nachsteht. Natürlich hatte Giotto für seine kompositionellen Bestrebungen in der formalen Tradition und im Formenreichtum der Antike einen wertvollen Bundesgenossen, aber von einer wirklichen Nachahmung kann keine Rede sein; bei dem typisierenden und idealisierenden Grundcharakter der Antike war solch eine Nachahmung grundsätzlich unmöglich, nachdem mit der Gotik endgültig bloß das Individuelle, das Einmalige als Naturtreue empfunden wurde, jede einzelne Partie des Bildes gleich wichtig geworden war und gleicher Weise naturalistisch behandelt wurde[3]. Und den geistigen Inhalt konnte die Antike erst recht nicht liefern; die inneren Empfindungen der Figuren Giottos sind, aus religiöser Quelle kommend, rein menschlich. Mit Giotto wird für Jahrhunderte eine großartige Reihenfolge von Künstlern mit formal-gesetzmäßigen Bestrebungen auf italienischem Boden eingeleitet, deren „klassische" Kunst in einem gewissen prinzipiellen Gegensatz zur gotisch-naturalistischen Grundströmung steht, wenn sie auch im Grunde derselben geistigen Quelle, dem neuen Subjektivismus, entspringt.

Das ausgeglichene Verhältnis der verschiedenen Faktoren innerhalb der Kunst Giottos war die schöpferische Leistung seiner überragenden Künstlerpersönlichkeit und konnte unmöglich, selbst auch nur in Florenz, Allgemeingut werden. Auch sein bedeutendster florentinischer Zeitgenosse, der Cäcilien-

[1]) Vgl. Axel Romdahl: Stil und Chronologie der Arenafresken Giottos (Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1911, XXXII) S. 3.

[2]) Wir glauben, daß die chronologische Entwicklung, welche Romdahl innerhalb der Paduaner Fresken annimmt, richtig ist. Aber selbst wenn diese Chronologie nicht stimmen würde — was Rintelen (Giotto 2. Aufl., Basel 1923, S. 16) anzunehmen scheint —, so würde dies noch immer nichts gegen die Richtigkeit der von uns angedeuteten Entwicklung besagen, da der Weg von den Paduaner Fresken zu jenen von Florenz in derselben Richtung verläuft.

[3]) Vgl. Dvořák: Idealismus und Naturalismus S. 79.

meister, von dem ganz sicher — wenn auch wohl nur in der Ausführung — die letzten vier Fresken des Franziskuszyklus in der Oberkirche von Assisi herrühren[1]), erzählt in einer viel ungebunderen und naturalistischeren Weise, mit feinbewegten, gotisch-schlanken Figuren. Auch die unmittelbaren Nachfolger Giottos können den gesetzmäßig-formalen Stil des Meisters nicht mitmachen: der Passionszyklus im Querschiff der Unterkirche von Assisi ist ein Beispiel für das Schwanken zwischen den „klassischen" Bestrebungen Giottos und der gotisch-naturalistischen, allgemeinen Tendenz der Zeit. Der Künstler lehnt sich eng an die Paduaner Werke Giottos an, versucht mit diesen Motiven oder besser gesagt, trotz dieser Motive, eine reiche Erzählung zu gestalten: die Figurenzahl wird größer, die individuell charakterisierten Personen heftiger bewegt und leidenschaftlicher, die Landschaft überwiegt, die Bäume werden gotischem Linienfluß untergeordnet, die Architektur wird reicher und gotischer. Die Fresken, die eine Art Gotisierung Giottos darstellen, kommen dadurch oft sienesischer Art, manchmal auch dem Stil Giovanni Pisanos nahe. „Schon" oder „noch" gotisch ist im Grunde das gleiche und berührt sich ununterbrochen[2]). Denn die gotische Grundlinie ist allgemein, wenn ihr auch, wellenartig auftretend, formal-monumentale Bestrebungen einzelner großer Künstler, oft auch nur einzelne Phasen einer Künstlerlaufbahn entgegenstehen.

In Siena ist diese gotisch-naturalistische Grundströmung im stärksten Maße offenkundig. Wenn man staunend vor dem Passionszyklus des Pietro Lorenzetti in der Unterkirche von Assisi steht und sieht, wie hemmungslos, aus welch scharfer Beobachtung, aus welch tiefem Miterleben heraus hier die Erzählung des Heilandes gestaltet wird, so kommt einem jener andere, sich eng an Giotto anlehnende florentinische Passionszyklus steif und unlebendig vor. Unvergeßlich ist es, wie Pietro die Kreuzabnahme darstellt (Abb. 1): wie der leblose Körper Christi mit Kopf und Armen nach hinten überfällt, wie die Leidtragenden sich um ihn herumdrängen, sich in ihrem Schmerz nicht fassen können. Hier ist sowohl Duccio, wie Giotto alles entnommen, was die sienesische Entwicklung in ihrem großartigen Siegeslauf brauchte: von Giotto das Prinzip des Raumzusammenhanges, die Fähigkeit groß zusammengefaßte, plastische Körper zu geben, von Duccio die subjektive Art der Erzählung, das Sichhineinleben in jeden Einzelnen der Dargestellten, die Freude an Detailschilderungen. Das was bei Duccio im Keime vorbereitet war, ist hier zur vollen, üppigen Blüte gewachsen; die Grundmotive Duccios sind dieselben geblieben, aber sie sind gotisch-naturalistisch gesteigert, mit einem subjektiv gesehenen Reichtum des Lebens gefüllt worden. Gerade durch das scheinbar Konservative in der sienesischen Entwicklung wirken die neuen Nuancen um so tiefer und persönlicher. Man sehe sich daraufhin die übrigen Szenen des Zyklus an[3]), wie etwa die bei Duccio

[1]) So auch Osvald Sirén: Giotto and some of his followers (London 1917) I, S. 15.

[2]) Daher das Schwanken der Forschung betreffs der Zuweisung derselben Werke manchmal an den jungen Giotto, manchmal an Nachfolger. (Auch über den Franziskuszyklus der Oberkirche von Assisi scheint, trotz Rintelens wichtigem Buche, noch nicht das letzte Wort gesprochen zu sein.)

[3]) Daß zum Teil auch Gehilfenarbeit an der Ausführung dieser Fresken mitbeteiligt war, berührt nicht das Wesen ihres Stils.

noch stark symbolischen Gebärden realen Inhalt bekommen und durchgeistigt werden, z. B. die ergreifend-ekstatische Geste jenes Apostels in der Fußwaschungsszene, der sich an den Kopf greift. In der Kreuzigung hört sogar die traditionelle Zweiteilung der Masse auf, eine große, erregte Menge flutet unter dem Kreuze, die Schächer sind nicht wie sonst in starrer Haltung ans Kreuz geschlagen, sondern in einer ungewohnt wilden Stellung, mit den Armen nach rückwärts. Auch überraschende Genredarstellungen kommen vor: neben dem Abendmahl ist ein selbsterfundenes Kücheninterieur dargestellt, zwei Köche waschen am Kaminfeuer die Teller ab, neben ihnen knochenfressende Hunde, — eine Genreszene, wie man sie in Italien am wenigsten erwarten würde (Abb. 2). Auch die reiche, naturfreudige, im Gegensatz zu Giotto den Einzelgegenstand selbst betonende Farbengebung erhöht die Lebendigkeit der Darstellungen. Wie sehr die Kunst Pietro Lorenzettis eine Gotisierung Giottos bedeutet, wird am augenfälligsten klar, wenn wir seinen Tanz der Salome in der Kirche Servi di Maria (Abb. 4) in Siena[1]) mit seinem Vorbild in S. Croce (Abb. 3) vergleichen. Hoch und luftig wird jetzt die Säulenhalle, in der die schlank proportionierten Figuren leicht und beweglich herumgehen, ohne den zur Verfügung stehenden Raum vollständig einzunehmen. Salome tanzt wirklich, sie wirbelt dahin, bei Giotto steht sie ruhig-massiv, eine Laute berührend, da. Ein Henker mit wirren Haaren — nicht wie bei Giotto ein „schöngekleideter Soldat“[2]) — bringt das Haupt herbei, er steigt soeben in die Säulenhalle hinauf, wodurch das Zufällig-Einmalige der Szene noch mehr betont wird. Um das Geschehnis in seiner ganzen Grausigkeit vorzuführen, bringt Pietro auch die von Giotto weggelassene Enthauptungsszene auf die Bühne. In seiner auf das Leidenschaftliche und Expressive ausgehenden Kunstweise zeigt sich Pietro, nächst Duccio, am meisten Giovanni Pisano verwandt. So wirkt z. B. seine von innerer Erregung durchwühlte Madonna in der Unterkirche von Assisi, die mit dem Daumen nach dem einen Heiligen hinweist, während das beredte Kind sich an sie drängt, wie ein in Malerei umgesetztes Werk Giovannis; selbst darin stimmen sie überein, daß sich in ihrem Spätstil wieder eine gewisse Hinneigung zum Zusammengefaßten und Beruhigten zeigt.

Fanden wir bei Pietro Lorenzetti eine dramatisch-realistische Transponierung Giottos ins Gotische, so vollbringt dagegen Simone Martini eine Gotisierung Giottos im formalen Sinne. Martinis Entwicklung bewegt sich konsequent nach dieser Richtung hin. In den Martinsfresken von Assisi rezipiert er Giotto, erweitert noch das Übernommene, umrankt es mit feinen physiognomischen Einzelbeobachtungen, — wenn auch nicht so tiefer Art wie bei Pietro Lorenzetti — und setzt das ganze in ein höfisches Milieu. Es ist nicht mehr das Allgemein-Menschliche, das ihn interessiert, wie es bei Giotto der Fall war, sondern die einzelnen Menschen, die Menschen, die er kennt; er ist es ja auch, der das erste Portrait in Italien malt. Von der Uffizien-Verkündigung an tritt eine immer stärkere Gotisierung ein, die hauptsächlich formalen Charakter trägt.

[1]) Auch hier ist Schülerhand im größten Maße an der Ausführung beteiligt.
[2]) Rintelen.

Der Linienrhythmus, die geschwungenen schlanken Figuren, welche Martini endgültig in Italien einführt, sind bei ihm nicht mehr in dem Maße wie früher, Ausdrucksweise einer rein transzendental gebundenen Komposition, sondern sie werden als etwas Selbständiges aufgefaßt und von subjektiv-künstlerischem Geiste durchdrungen, zu formaler Höhe erhoben[1]). Fügen wir noch hinzu, daß er natürlich auch den einheitlichen Raumzusammenhang Giottos kennt, daß er seinen Typen — vor allem der Madonna — jene Anmut und Grazie gibt, welche dem Ideal der Zeit entsprechen, so wird es uns klar, wie faszinierend solch eine zeitgemäße und leicht faßbare Kunst erscheinen mußte, bei der das Formale nicht so streng und schwer wirkte, wie in der gesetzmäßigen Kunst Giottos, sondern sich in einer subjektiv-willkürlichen Weise ausleben konnte. Die Welt der Antike dient ihm zu demselben Zweck, wie die Kunst Giottos: wenn er in Petrarcas Virgilhandschrift den Aeneas und den römischen Dichter selbst darzustellen hat, so läßt er sie als gotische Menschen, in zierlicher Schwingung bewegt wieder aufleben. Seitdem Martini nach Avignon gegangen ist, wird das Gotische seines Stiles immer stärker, so daß sich dieser der nordischen Kunst nähert und besonders geeignet ist, ihr die Errungenschaften der italienischen Kunst, das Naturalistische, die Beseelung des Stoffes, die ganze Sujetbereicherung in der Form eines gotisierten Giotto- und Ducciostils weiterzugeben. Die Art dieser Übermittlung und die weittragenden Folgen sind genugsam bekannt, zu wenig jedoch anscheinend die ganze spezifisch-sienesische Grundlage dieses neuen europäischen Stils[2]). Die duccieske Grundlage, die — gerade in der Spätzeit Martinis stark einsetzende — Einwirkung der Lebensfülle und Leidenschaftlichkeit Pietro Lorenzettis, überhaupt die tiefe Verwandtschaft zwischen dem gotisch-subjektiven Siena und dem Norden, all das ist zur tieferen Erkenntnis nicht nur der Vermittlerkunst Martinis, sondern überhaupt des neuen internationalen Stils unerläßlich.

Es entspricht der tatsächlichen Lage in Italien, daß es Siena ist, welches das Erbe Giottos gotisiert und dem Norden weiter gibt. Nach Giottos Tod ist Sienas Kunst übermächtig, diejenige von Florenz ohnmächtig und unproduktiv. Wir deuteten bereits vorhin an, daß Giottos überragende und so streng formale Kunst lähmend auf die kleineren Nachfolger wirken mußte, die seine Formensprache nachzuahmen versuchen. Um nicht im Schematismus zu erstarren, bemühen sich die meisten, sich an sienesische Art, an diese wahrhaft zeitgemäße Kunst anzulehnen. Es ist bekannt, daß, mit Duccio angefangen, viele sienesische Künstler nach Florenz berufen wurden[3]) und daß während des ganzen Trecento ununterbrochen sienesische Kunstwerke nach Florenz importiert worden sind. Am meisten für die Vermittlungsrolle zwischen den beiden Städten konnte

[1]) Vgl. Dvořák: Idealismus und Naturalismus S. 107.

[2]) Dvořák (Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt S. 35 und Die Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses B. XXIV 1903, S. 161) betont sie ausdrücklich.

[3]) Sie sind zusammengestellt bei Wilhelm Suida: Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts (Straßburg 1905) S. 1.



Abb. 5. Ambrogio Lorenzetti, Küstenlandschaft (Siena, Akademie.)

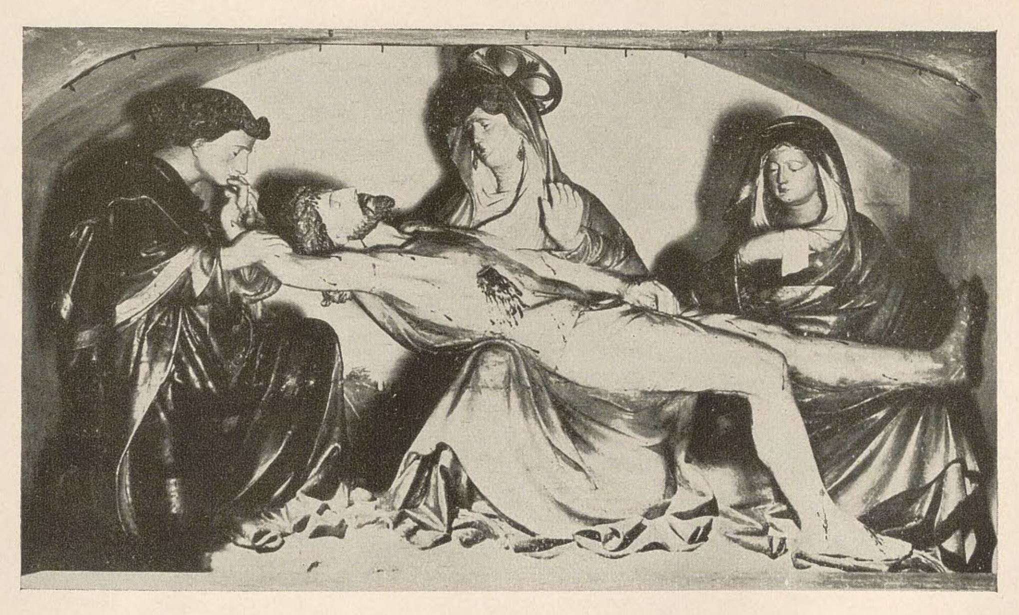


Abb. 6. Alberto d'Assisi, Pietà (Siena, Dom).

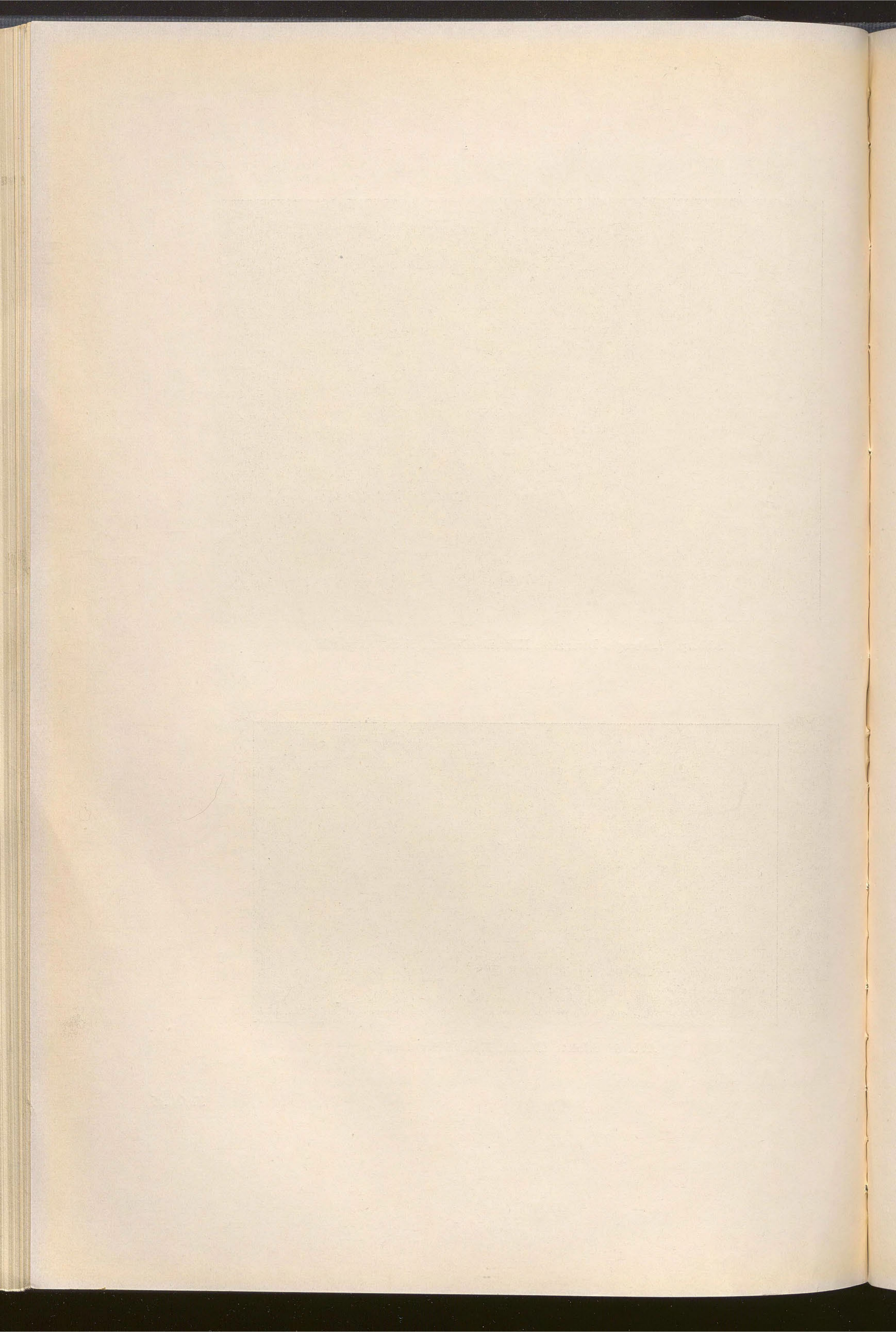
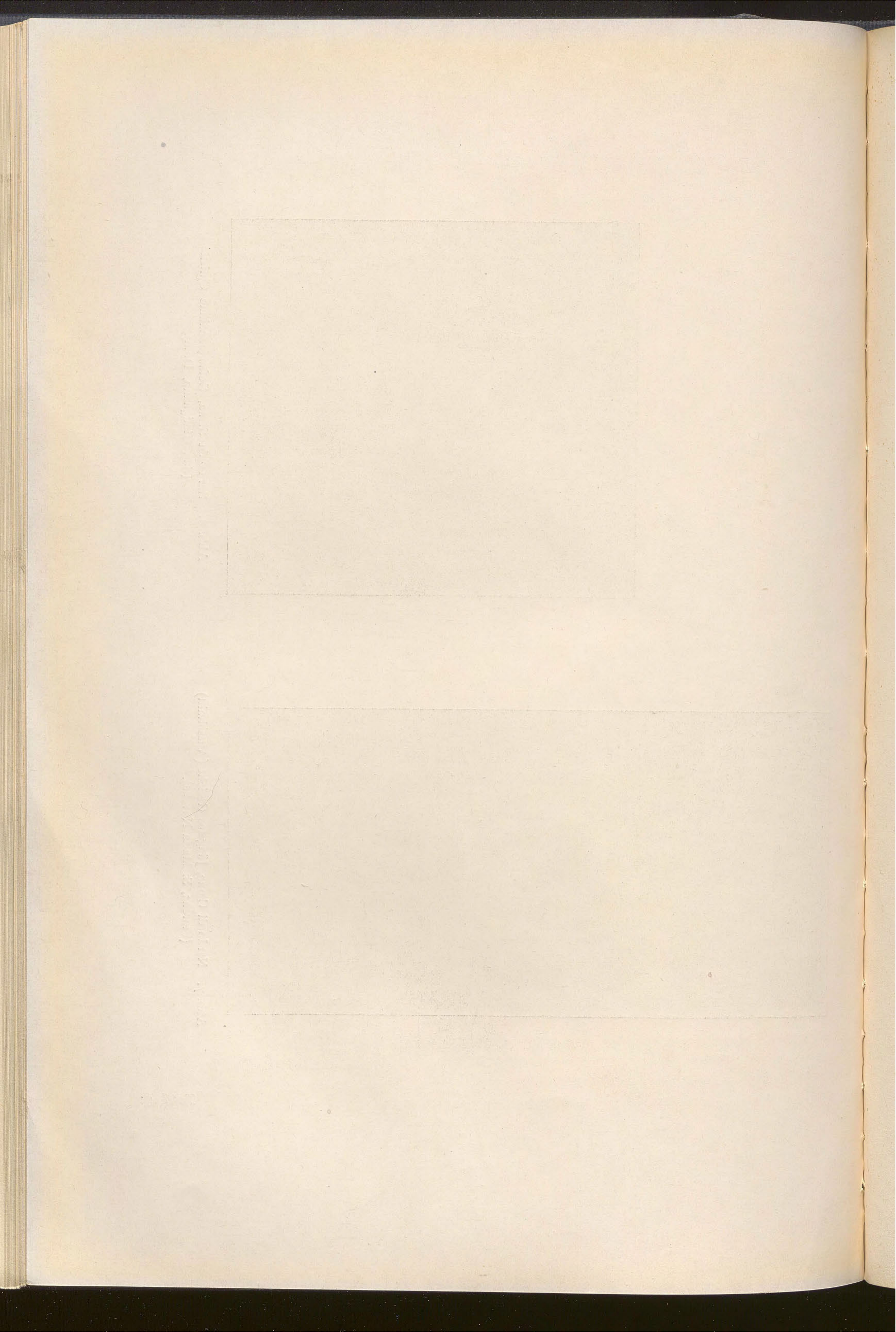




Abb. 7. Nardo di Cione, Jüngstes Gericht (Ausschnitt) (Florenz, S. Maria Novella).



Abb. 8. Barna da Siena, Gefangennahme Christi (San Gimignano, Dom).



Ambrogio Lorenzetti in Betracht kommen[1]), in dessen monumentaler, verhältnismäßig ruhiger Kunst das gotische Linienspiel nicht so weit getrieben ist wie etwa bei Martini. Dennoch ist es für das Florenz des Trecento zu viel, was er gibt. Ghiberti mußte erst kommen mit seiner das beste Florentinische und das beste Sienesische zusammenfassenden, aber doch florentinischen Kunst, um es vom Standpunkt seiner Geburtsstadt aus auszusprechen, daß für ihn Ambrogio Lorenzetti der größte Maler Sienas ist und nicht, wie es die Sienesen selbst meinen, Martini. Den Nordländern, Piero dei Franceschi und noch späteren, blieb es vorbehalten, die epochemachende Landschaftsdarstellung jenes Künstlers kongenial zu erfassen, der Siena mit seinen vielen Türmen, Häusern, Werkstätten, mit seinen geschäftigen und ungeschäftigen Einwohnern, die Umgebung Sienas mit seinen Hügeln, Äckern und Gärten räumlich-malerisch darstellen und in monumentalen Kompositionen zusammenfassen konnte, ja, der auch schon ganz selbständige Landschaften ohne jede figürliche Staffage schuf (Abb. 5). Es bedurfte der verinnerlichten Florentiner Kunst um die Mitte des Quattrocento, der Kunst des späten Lippi, des späten Castagno, um das Thema einer Santa Conversazione, das Inbeziehungsetzen der Madonna mit Heiligen in einer so seelenvollen Weise darstellen zu können, wie es Ambrogio in seinen Altarwerken in Massa Maritima oder in der Akademie von Siena tat, wo die Heiligen verzückt hingerissen und doch auch ruhevoll zur Mutter Gottes hinaufblicken. Leonardo mußte kommen, um das Inhaltliche und Formale jenes wunderbaren mütterlichen Motivs, wie der Madonna del Latte vollständig zu begreifen, in welcher die gotische Linie sich zu einem zusammenschmiedenden Kompositionskontur verdichtet. Im zeitgenössischen Florenz war die Saat nur erst gelegt, aber sie konnte noch nicht aufgehen; es standen zwar beinahe alle Künstler, bedeutende und unbedeutende, gleicherweise im Banne Ambrogios, aber sie konnten doch nur einen Schimmer seiner naturumfassenden Kunst begreifen. Daddi verläßt unter Ambrogios und wohl auch unter des Cäcilienmeisters Einfluß seinen giottesken Frühstil, wird malerisch, frei und bewegt, aber weiter als bis zu einem feinen, farbig-dekorativen Flächenstil reicht auch die Kraft dieses vielleicht sienesischesten aller florentinischer Trecentisten nicht. Deutlich zeigen den Einfluß Ambrogios die vorzüglichen Sylvesterfresken Masos in S. Croce, in denen die giotteske Kompositionsweise durch eine malerische Tiefenraumdarstellung erweitert wird. In der geistigen Auffassung überaus sienesisch wirken die erregten, langgezogenen und geschmeidigen Figuren im Jüngsten Gericht-Fresko (S. Maria Novella) des Nardo di Cione[2]), besonders die zur Verdammnis verurteilten, in zeitgenössischer Tracht dargestellten Frauen, jede mit einer anderen seelischen Note der Verzweiflung, weinend, die Zähne knirschend, die Hände vor Angst spreizend (Abb. 7). Groß ist der Gegensatz solcher Gestalten gegenüber den starren Figuren von Nardos

[1]) Ambrogio war zweimal in Florenz. Zuerst 1319, ganz am Anfang seiner Laufbahn, und dann 1332—34 dauernd; in dieser letzten Zeit war er auch in der Florentiner Malerzunft immatrikuliert.

[2]) Eine gute Analyse seiner Kunst bei Richard Offner: Nardo di Cione and his Triptych in the Goldman Collection (Art in America XII, 1924, S. 99).

Bruder Andrea Orcagna, diesem beinahe isolierten Vertreter der wirklich giottesken Kunst im Florenz seiner Zeit. Sein Stil macht jedenfalls einen einheitlichen Eindruck gegenüber der allgemeinen, infolge ihrer Zwiespältigkeit formelhaft und unlebendig wirkenden Florentiner Durchschnittskunst der zweiten Trecentohälfte, die den giottesken Bildschemen sienesisch-naturalistische, genreartige Einzelheiten und landschaftliche Motive in einer rein äußerlichen Weise aufpfropfen wollte.

Allerdings besteht auch in Siena bei den kleineren Meistern der zweiten Trecentohälfte eine gewisse Tendenz zur Verflachung. Die gotisch-formale Kunst Martinis birgt diese Gefahr in sich, und die sich nun mit Siena parallel entwickelnde nordisch-internationale Kunst, welche von jetzt ab beständig hereinsickert, trägt ebenfalls zu einer etwas seelenlosen Uniformierung, auch zur Abnahme des Plastischen bei. Der typische Durchschnittskünstler Bartolo di Fredi schematisiert den Stil Martinis, macht ihn rein dekorativ-ornamental. Aber die großen gotischen Künstler Sienas finden trotzdem den alten Weg der Tradition, den Weg der verinnerlichten, dramatischen Erzählung. Barna, der bedeutendste sienesische Maler der zweiten Trecentohälfte — der übrigens auch in Florenz arbeitete — bereichert in seinem großartigen Passionszyklus im Dom von San Gimignano von neuem die alt-neuen Geschichten. Das zierlich-formale Linienspiel Martinis wird hier in einem echt sienesisch-gotischen Sinne subjektiviert: Realismus und innere Erregung diktieren jetzt den Schwung der gotischen Konturen. Es geht ein unerhört leidenschaftlicher Zug durch diese Fresken; alles vollzieht sich in einer wilden, atemlosen Hast; der Passionszyklus des Pietro Lorenzetti erscheint beinahe zahm daneben. Überall starren uns von Leidenschaft verzerrte Gesichter unheimlich entgegen, gespenstisch wogen die riesigen Reiter unter dem Kreuze Christi; die wilde Kampfszene, wie Petrus dem Malchus das Ohr abschlägt (Abb. 8), hat bis daher nicht ihresgleichen.

Nicht so gewaltig und schöpferisch wie Barna, aber immerhin noch recht ansehnlich, repräsentiert Taddeo di Bartolo in der nächsten Generation die sienesische Erzählertradition. Seine Bedeutung liegt darin, daß er in dieser sehr wichtigen Zeit der Jahrhundertwende, als der nunmehr international gewordene gotische Linienstil in ganz Europa eine gewisse formale Gleichmachung und eine Zurückdrängung des persönlich-inhaltlichen Faktors mit sich brachte, bis zu einem gewissen Grade seine subjektive Erzählungsgabe bewahrt. Seine Werke wirken bei weitem nicht so schematisch wie die seines vermutlichen Lehrers Bartolo di Fredi, sondern beseelter und bewegter. Eine hin und herwogende Schilderung, wie die des Todes Mariae im Palazzo Pubblico von Siena, wo die Apostel dämonengleich von allen Seiten herangeflogen kommen und der eine von ihnen, der vom Rücken gesehene, sich am Türpfosten anklammernd in der Luft hält, macht einen alles eher als gleichgültigen Eindruck. Sein Götterzyklus, der sich ebenfalls im Palazzo Pubblico befindet (Abb. 9), ist bezeichnend für das geistige Verhältnis, in dem die ganze Zeit zur Antike steht. Die geistige Auffassung, die Attribute der antiken Götter, sind nordischen

Handschriften entnommen,[1]) und ebenso ist auch die Art, wie die rhythmisch geschwungenen Figuren in ihrem überreichen Faltengekräusel schweben, eine rein gotische. Da man sich für die Antike wahrhaft interessierte und sie als etwas Lebendiges empfand, konnte man sie eben nur gotisch sehen und empfinden; Taddeo di Bartolo kann ebenso wie Martini hierin als Beispiel für alle gelten.

Taddeo di Bartolo ist auch entwicklungsgeschichtlich recht wichtig als Ausstrahlungspunkt sienesischer Kunst über ganz Toskana und Umbrien hin. So steht auch in Florenz der höchstwahrscheinlich aus Siena stammende, dem Geist nach jedenfalls ganz sienesische Lorenzo Monaco, der mutmaßlich ein Mitschüler des Taddeo di Bartolo bei Bartolo di Fredi gewesen ist, stark unter dem Einfluß des ersteren. Dadurch daß Lorenzo sich dauernd in Florenz niederläßt, kann er in intensiverem Maße, als dies bei den Florenz besuchenden sienesischen Künstlern der vorigen Generation der Fall war, verinnerlichte sienesische Auffassung der florentinischen Kunst einimpfen. Es ist die Tradition des Pietro Lorenzetti, des Barna, die er mit sich bringt, und auch Nordisches hat er in einem Maße in sich, wie bisher noch kein Florentiner, ja kaum ein Sienese. Oft verwendet er das gotische Linienspiel der Gewänder in einer der gleichzeitigen französischen Buchmalerei so verwandten, reizvoll-ornamentalen Weise, daß man über die innere Verwandtschaft hinaus wohl noch eine äußere Beeinflussung vom Norden her annehmen kann. Viele Kompositionsschemen werden durch Lorenzo endgültig in sienesisch-nordischem Sinne umgestaltet, vergeistigt, die Gestalten der heiligen Erzählungen — vor allem Maria (Abb. 10) und Johannes — bekommen einen neuen Ausdruck[2]). Die ganz langgestreckten Figuren werden oft durch inbrünstige und zugleich realistische Motive verlebendigt, wie z. B. bei dem auf dem Ölberg betenden Christus, der sich in einer langen Linie hingebungsvoll nach oben zu strecken scheint, oder bei dem hl. Franziskus, der sich aufwärts reckt, um die Wundmale Christi küssen zu können. Trotz einer gewissen unvermeidlichen Schematisierung finden sich in seinen Werken auch realistische Einzelbeobachtungen, vor allem feine Beleuchtungsversuche, welche für Florenz beinahe ganz neu sind. Wir überschätzen die Kunst dieses bedeutenden Meisters keineswegs, wenn wir sie für die florentinische Malerei grundlegend, als einen Wendepunkt in ihrer Entwicklung betrachten: sie bedeutet — ebenso wie Ghibertis erste Baptisteriumstüre[3]) gegenüber Andrea Pisano für die Plastik — die endgültige und grundlegende Gotisierung der nachgiottesken Malerei in Florenz.

Der sienesisch-gotische Charakter, den die florentinische Kunst durch Lorenzo gewinnt, wird durch den Zuzug des Gentile da Fabriano — des be-

[1]) Vgl. darüber ausführlich Fritz Saxl: Rinascimento dell'Antichità (Repertorium für Kunstwissenschaft XLIII 1922, S. 202), wo Warburgs für die ganze künstlerische Ideenwelt der Zeit grundlegende Untersuchungen zusammengefaßt werden.

[2]) Vgl. darüber ausführlich Osvald Sirén: Don Lorenzo Monaco (Straßburg 1905).

[3]) Auch der ganze kompositionelle Aufbau des Portals entspricht dem System der Bilderkreise französischer Kathedralen, wie er uns dort an den Sockelreliefs der Portale und an den Glasgemälden der Kirchenfenster entgegentritt. Vgl. August Schmarsow: Ghibertis Kompositionsgesetze an der Nordtüre des Florentiner Baptisteriums (Leipzig 1899) und: Gotik in der Renaissance (Stuttgart 1921).

berühmtesten italienischen Malers seiner Zeit[1]) — und durch die außerordentliche Wirkung, welche hier seine großen Altarwerke ausüben, verstärkt. Gentile, der übrigens, so wie Lorenzo, ebenfalls von Taddeo di Bartolo beeinflußt war, wirkt nordischer Kunst dermaßen verwandt, daß er als Parallele zu jenem Stadium der nordischen Kunst gelten kann, wo die grundlegenden italienischen Errungenschaften bereits restlos aufgenommen sind, der aufs Individuelle ausgehende Detailrealismus freien Lauf hat und so im Norden ein einigermaßen ähnlicher Stil entsteht wie etwa in Ober-Italien oder Siena. Infolge dieser Verwandtschaft, infolge dieser Parallelität der Entwicklung spielen nun auch die direkten Einflüsse, wie wir sie bei Lorenzo oder bei Gentile beobachten können, eine immer größere Rolle. Gotische, sienesisch-umbrische Geistigkeit ist es, die auch Florenz dem Norden näher bringt. Gentiles weit über Lorenzo hinausgehende Einzelbeobachtungen, seine eingehende Schilderung des zeitgenössischen höfischen Milieus, seine sich an Lorenzetti anlehnenden realen Landschaften, seine feinberechneten Beleuchtungseffekte waren von entscheidendem Einfluß in Florenz. Für sein Verhältnis zur älteren florentinischen Kunst wollen wir als bezeichnendes Beispiel anführen, wie er in seiner Stigmatisation des Hl. Franziskus (Fabriano, Pinacoteca) die Darstellungen Giottos und der Giotto-Schule gotisiert. Das Bildformat wird hochgezogen, der Heilige wirkt nicht mehr so heroisch und massiv, sondern armselig, mager und ekstatisch, die Wunde wird durch das zerrissene Kleid sichtbar, das Gewand preßt sich eng an den Körper; der andere Mönch wird ganz emporgerissen und hält geblendet die Hände vors Gesicht (in Assisi liest er ruhig), der Cherub ist ganz schmal und lang geworden und betont überdies durch alle seine Bewegungen diese Richtung. Der Felsen wird aufwärtsstrebend, zackig, mit wahrem Wald bewachsen, die Kirche hoch und schmal, die Wiese blumig.

In einer verwandten Weise gotisiert auch der der sienesischen trecentesken Erzählungskunst nahestehende Masolino Giotto. In jener Szene des Johanneszyklus von Castiglione d'Olona, wo Salome das Haupt des Täufers ihrer Mutter überreicht (Abb. 11), sind aus den Monumentalfiguren von Giottos Fresko in S. Croce (Abb. 3) Hofdamen mit französisch-gotischen Gewändern geworden. Bedeutungsvoller und charakteristischer ist aber die Erfindung jener zwei Mädchen im Hintergrund, die mit erregten Gebärden und Mienenspiel ihr Entsetzen zeigen. Es ist dies die Fortsetzung desselben Geistes, desselben auf verlebendigte Erzählung ausgehenden Stils, der auch aus jenem Fresko des Pietro Lorenzetti sprach, welches vor hundert Jahren das gleiche Werk Giottos ebenfalls ins Gotische umgesetzt hatte (Abb. 4).

Selbstverständlich steht auch ein Künstler von so weitreichendem Einfluß wie der persönliche und erfindungsreiche Fra Angelico, der von Lorenzo Monaco und Gentile da Fabriano herkommt, sowohl sienesischem wie nordischem Kunstempfinden häufig nahe. Wir wollen zur Charakterisierung seiner Kunst bloß jenes eine bezeichnende Beispiel anführen, daß es vermutlich Fra Angelicos

[1]) Sein Lob ist im Munde aller, und er erhält auch die größten Aufträge, welche Italien damals zu vergeben hat.



Abb. 9. Taddeo di Bartolo, Jupiter und Mars (Siena, Palazzo Pubblico).

Schema der Beweinung war, welches auf Roger van der Weyden während seines italienischen Aufeenthaltes einen so starken Eindruck machte, daß er dieses ausdrucksvolle Kompositionsschema mit dem aufrechtgehaltenen toten Christus übernahm[1]). Dadurch, daß dann dieses Motiv über das Quattrocento hindurch (z. B. Cosimo Rosselli, Sellaio) zu Michelangelo weitergeht[2]), zeigt uns diese Motivwanderung an einem Einzelbeispiel — hier greifen wir dem Lauf unserer Untersuchung voraus — den Weg der großen gotischen Entwicklungslinie der italienischen Kunst.

Den Gegenpol dieser Entwicklungslinie bildet jene andere aus einzelnen großen Künstlerpersönlichkeiten bestehende Richtung — sie ist uns bereits bekannt — deren künstlerische Bestrebungen auf das Gesetzmäßig-Formale gerichtet sind. Die im Tiefenraum verteilten Figuren werden zu einheitlich wirkenden, abgeschlossenen Kompositionen zusammengefaßt, wobei das Seelisch-Subjektive notwendigerweise zurücktreten muß. Gotischer Detailrealismus und antiker Statuenschatz werden gleicherweise in den Dienst dieser Kunst gestellt, welche im Quattrocento erst durch Masaccio, nachher durch Piero dei Franceschi in souveräner Weise vertreten wird. Wenn wir es uns auch im Rahmen dieser Arbeit versagen müssen, jene Strömung ausführlich zu behandeln, so sind wir dennoch weit davon entfernt, ihre ungemeine Wichtigkeit für die italienische Kunst zu unterschätzen. Trotzdem sie eigentlich bloß einen extremen Flügel der italienischen Kunstentwicklung bildet, wirkt sie durch das konsequent Formale ihrer Bestrebungen, durch die suggestive Kraft ihrer hohen Qualitäten sozusagen auf alle anderen Künstler ein, von welchen sie dann allerdings beständig in deren eigener Kunstsprache, in gotisch-naturalistischem Sinne umgeändert wird.

Zu diesen gehört die überwiegende Mehrheit der Florentiner Künstler. Die Basis ihrer Kunst ist und bleibt der gotisch-subjektive Naturalismus, und wenn sie von der Antike den funktionellen Zusammenhang des gleichmäßigen und ruhigstehenden Körpers erlernen, so geschieht es nur deshalb, um durch diese neuerworbenen Kenntnisse ihre aufs Ausdrucksvolle, Individuelle und Bewegte, nicht aber auf körperliche Schönheit gerichtete Kunst noch weiter nach derselben ursprünglichen Richtung hin zu steigern. Wir haben dieses Phänomen an anderer Stelle ausführlich behandelt[3]) und darauf hingewiesen, daß man innerhalb der Entwicklung der meisten Florentiner Künstler in der ersten Quattrocentohälfte drei Phasen unterscheiden kann: ein Ausgehen von der Gotik, ein Entlehnen statuarischer Motive aus der Antike im Dienste des Naturalismus — wobei die Ausdrucksprobleme und die Bewegungsdarstellungen zeitweilig in den Hintergrund treten müssen —, eine Weiterentwicklung und Steigerung

[1]) Vgl. Karl W. Jähnig: Die Beweinung Christi vor dem Grabe von Rogier van der Weyden (Zeitschrift für Bildende Kunst LIII 1918) S. 171.

[2]) Vgl. Adolph Goldschmidt und Aby Warburg: Die Grablegung Rogers in den Uffizien (Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, Berlin, 1903, Dez. 17).

[3]) Studien zur Gotik im Quattrocento. Einige italienische Bilder des Kaiser Friedrich-Museums (Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen XLVI 1925). Dieser Aufsatz ist zum Verständnis des Vorliegenden Voraussetzung, da dort viele Erscheinungen, welche hier nur angedeutet sind, ausführlich behandelt werden.

dieses Naturalismus in wiederum gotischem Sinne. Dieses Phänomen: eine kurze Zeit lang die Antike zu studieren, um mit dem Erlernten zur Gotik zurückzukehren und sie zu stärken, — ist eine Grunderscheinung der italienisch-gotischen Kunstentwicklung. In dieser Weise benutzte schon Giovanni Pisano die antikischen Errungenschaften Niccolos, bei Nanni die Banco tritt die Rückkehr zur Gotik um 1415 ein, bei Donatello etwa in der zweiten Hälfte der 1430er Jahre, bei den meisten anderen Florentinern in den 40er Jahren oder um 1450. In der angeführten Arbeit besprachen wir die untereinander so verwandten Spätstile der Künstler dieser letzten Periode, indem wir von der Berliner Assunta des Castagno ausgehend an den Spätwerken mehrerer seiner Zeitgenossen (Uccello, Lippi, Donatello usw.) versuchten, die Charakteristika dieses neu-alten Stils um die Jahrhundertmitte zu erkennen. Sie seien hier noch einmal kurz zusammengefaßt. Das Seelisch-Ausdrucksvolle spielt eine große Rolle, es sind meist die inneren Empfindungen, welche die Bewegungsmotive hervorrufen. Diese werden jetzt wiederum zu größerer Lebhaftigkeit und Heftigkeit gesteigert; die antiken Vorbilder, die Motive Masaccios und des Piero dei Franceschi werden ins Bewegte und Erregte umgedeutet[1]), mit naturalistischen Einzelheiten bereichert, im Ausdruck verinnerlicht. Häufig trifft man den gotischen Linienrhythmus an jedoch sind die Schwingungen und Knickungen jetzt oft durch funktionelles Leben motiviert. Häßliche und charaktervolle Figuren kommen vor, und das gotische Zeitkostüm wird wieder bevorzugt[2]). Eine intensiv leuchtende, manchmal auch grelle Farbengebung wird bevorzugt, die jedoch bisweilen in Details überraschend pleinairistisch wirkt. Überhaupt entspricht es spätgotisch-subjektiver Gesinnung, realistische Einzelheiten in willkürlicher Auswahl zu geben. Ipso facto erlangt Siena jetzt eine neue Bedeutung für Florenz. Nun erst ist hier die wahre Zeit für das Verständnis Pietro Lorenzettis, überhaupt des ganzen sienesischen Trecento gekommen. Jetzt bei der Schöpfung des neuen Stils zeigt es sich, wie wichtig für die Zukunft solche „konservative" Meister wie Gentile oder Fra Angelico waren, welche die alte gotische Tradition bewahrt hatten und sich doch dem Interesse für die Plastizität der Einzelfigur, für Raumgestaltung nicht in solchem Maße verschlossen hatten, um nicht noch immer aktuell wirken zu können. Noch wichtiger aber erscheint jetzt als Element und fast als Grundlage des neuen Stils die Kunst Ghibertis, der den Geist der besten sienesischen Erzählungskunst in Florenz zu einer Zeit aufrecht hielt, da einerseits durch den formelhaften internationalen Stil, andererseits durch den antikisch-statuarischen Stil die Verlebendigung des Stoffes einigermaßen in den Hintergrund gedrängt war. Man begreift es vollständig vor den Reliefs der zweiten Baptisteriumtüre, daß ihr Schöpfer nach ihrer Vollendung von der Überlegenheit der sienesischen Kunst gegenüber der florentinischen sprach,

[1]) Vgl. Saxl op. cit. und Erich Panofsky: Dürers Stellung zur Antike (Jahrbuch für Kunstgeschichte I Wien 1921/22) S. 42.

[2]) Dieses herrscht das ganze 14. und 15. Jahrhundert über, teilweise sogar noch bis ins 16. Jahrhundert hinein. Gerade um 1450 ist wieder ein stärkeres Eindringen von französischer Mode zu konstatieren.

und daß es sich demjenigen, der den deutschen, gotischen Bildhauer Gusmin aus Köln „Al pari degli statuarij antichi graeci“ nannte, nicht um einen Kampf der Antike gegen die Gotik handeln konnte. Werden doch in diesen Reliefs der zweiten Baptisteriumtüre die gelegentlichen Übernahmen aus der Antike vollständig organisch dem gotisch-naturalistischen Ganzen eingegliedert. Zu den Gotikern alten Schlages, zu Ghiberti, tritt nun, wie gesagt, der gotisch-subjektive, bewegte Spätstil der großen Meister der ersten Quattrocentohälfte hinzu, der sich nach der Verhaltenheit der antikischen Periode nun um so kräftiger auswirkt. Wir stehen um 1450 einer beinahe allgemeinen Gotisierung der florentinischen Kunst gegenüber, in Bildern, in Skulpturen (nicht einmal ein so maßvoller Künstler wie Luca della Robbia macht eine Ausnahme), in der Graphik, in den unzähligen Cassoni der Zeit. Um auch hier eine Vorstellung von diesem Stil zu geben, bilden wir ein Spätwerk Lippis ab, eine in S. Lorenzo befindliche Predelle (Abb. 12), welche die Szene darstellt, wie der Hl. Nikolaus zwei zum Tode verurteilte Soldaten errettet[1]). Der Gegensatz zu den Werken der mittleren Zeit Lippis ist wohl schlagend. Oder greifen wir ein Cassonebild um 1450 heraus, etwa die die Donna Frescobaldi darstellende Innenseite einer Truhe im Besitze des Earl of Crawford (Abb. 13): an den Gliedern der Frau läuft die wie ein starres Ornament behandelte Draperie entlang, welche nicht dazu dient, um die Körperlichkeit zu betonen, sondern um die gotische Linie und die Kurve des Konturs zu unterstreichen und noch zu verlängern. Diese vollständig „botticelleske“ Figur darf uns nicht wundernehmen; auch beim späten Castagno, beim späten Lippi, bei Agostino di Duccio finden wir bereits jene schlanken Frauen mit der phantastisch wirkenden gotisch-schnörkelhaften Draperie, jene schmalen Engel mit dem unirdischen Gesichtsausdruck, welche man mit Unrecht im allgemeinen erst für Botticellis Generation für charakteristisch hielt.

Die in der zweiten Hälfte des Quattrocento vor sich gehende Gotisierung, der Stil der Pollaiuolo und Botticelli, entfaltet sich aus den Tendenzen, welche im Stil um 1450 bereits vorhanden sind. Der scheinbar so rationelle Realismus der Pollaiuolo-Werkstätte, für welchen im allgemeinen die vielen hier geübten Naturstudien als Beleg angeführt werden, enthält doch auch viel Irrationelles. Die naturalistisch durchgebildeten Aktfiguren zeigen oft einen willkürlich geschwungenen und gebrochenen Körperumriß. Um zu erkennen, wie gotisch dieser Naturalismus ist, vergleiche man beispielsweise etwa Antonios im Kontur vollständig verrenkten und zerfahrenen, im starken Affekt dargestellten Adam (Zeichnung, Uffizien) mit seinem Vorbild, welchem dieser die Anregung der Pose verdankt, dem ruhig, gelassen sich ebenfalls auf einen Stock stützenden und die Füße kreuzenden Mann vom Adamstod des Piero dei Franceschi in Arezzo[2]). Ebenso wie Piero dei Franceschi wird auch die Antike von Pollaiuolo gotisiert; die Tänzer seiner Fresken von Arcetri wirken gegenüber ihren antiken

[1]) Ich verdanke die Photographie der Freundlichkeit von Frau Henriette Mendelsohn.

[2]) Die Konstatierung dieses Vorbildes stammt von Berenson (Drawings of the Florentine painters, London 1903), S. 28.

Vorlagen[1]) wie gotische Wellenornamente. Auch die Art, sowohl die Figuren wie den Raum zwar genau zu studieren, aber vereinzelt wiederzugeben, ohne daran zu denken, die beiden in Zusammenhang zu bringen, ist ebenfalls für den gotischen Charakter dieses Naturalismus bezeichnend. Denn in den Bildern Pollaiuolos — wie überhaupt in den meisten florentinischen Bildern der Zeit — sind die Figuren, wie in der alten gotisch-rhythmischen Komposition, ganz vorne, am Rande, streifenartig aufgestellt, ohne jeden räumlichen Zusammenhang mit den unausgenutzten, sich weit nach rückwärts erstreckenden, nach allen Regeln der Perspektive durchkonstruierten Architektur- und Landschaftshintergründen. Diese sind — zum Teil unter niederländischem Einfluß — mit größter Ausführlichkeit behandelt, aber nicht nach kompositionellen Gesetzen aufgebaut wie bei Piero dei Franceschi. Wie sehr auch die Künstler selbst diese abstrakt wirkende Raumkonstruktion mit einer prinzipiellen Raumlosigkeit verwandt empfinden, beweist, daß sie oft durch Mauerhintergründe ganz flächenhaft nach rückwärts abschließen, ja oft sogar einfach nur schwarzen oder goldenen Hintergrund verwenden. Bezeichnend ist auch die Themenwahl: manchmal sind die Sujets bloß Vorwand für anatomische Studien, ein anderes Mal wieder wird ein ekstatisch-visionärer Auffassung zusagender Gegenstand gewählt, der dann ohne jede Rücksicht auf naturalistische Errungenschaften dargestellt wird. Diese Kunst ist eben aus irrationellen und rationellen Faktoren zusammengesetzt, ist ihrem Wesen nach gotisch, und sie kann auch nur innerhalb der großen italienisch-gotischen Entwicklung als eine an Intensität immer mehr zunehmende Spätgotik begriffen werden. Dies ist, um noch ein Beispiel anzuführen, die Entwicklung vom Sündflutfresko Uccellos (Abb. 14) zu dem wenigstens zwanzig Jahre später entstandenen Stich (Abb. 15), welchem es als Vorbild gedient hat. An die Stelle einiger weniger großer, verhältnismäßig ruhiger Figuren ist ein Wirrwarr von unzählig erregten, in allen Bewegungsmöglichkeiten geschilderten kleinen Figuren getreten, die Wellen bilden ein ornamentales Liniengekräusel, wilde Windgötterköpfe mit wehenden Haaren zucken am Firmament herum.

Daß innerhalb eines solchen spätgotischen Stils auch der nordische Einschlag immer stärker wird, ist leicht begreiflich. Man liebt an der nordischen Kunst zu gleicher Zeit die ausführliche Detailschilderung, die Ähnlichkeit ihrer Portraits, die naturalistischen Landschaften, die leuchtenden Farben, das phantastische Faltengekräusel und — dies ist einer der Hauptgründe — das Religiös-Andachtsvolle der heiligen Geschichten. All dies entspricht der eigenen doppelten Grundtendenz nach Realismus und nach Verinnerlichung. Die innere Verwandtschaft bewirkt notwendigerweise sowohl einen immer wachsenden Import nordischer Kunstwerke als auch eine starke äußere Beeinflussung. Wir wollen auf das große Material der Einzelfälle von Beeinflussungen und Entnahmen hier nicht eingehen. Als Beispiel sei nur auf die Serie der vielleicht in der Pollaiuolo-Werkstatt entstandenen Sybillen- und Prophetenstiche hingewiesen, die sich zum Teil an den Meister E. S. und Schongauer anlehnen und ein völlig nordisch-

[1]) Saxl op. cit., S. 222.



Abb. 10. Lorenzo Monaca, Maria
(Florenz, S. Giovanni dei Cavalieri).



Abb. 11. Masolino, Überreichung des Hauptes an Herodias
(Castiglione d'Olona, Baptisterium).

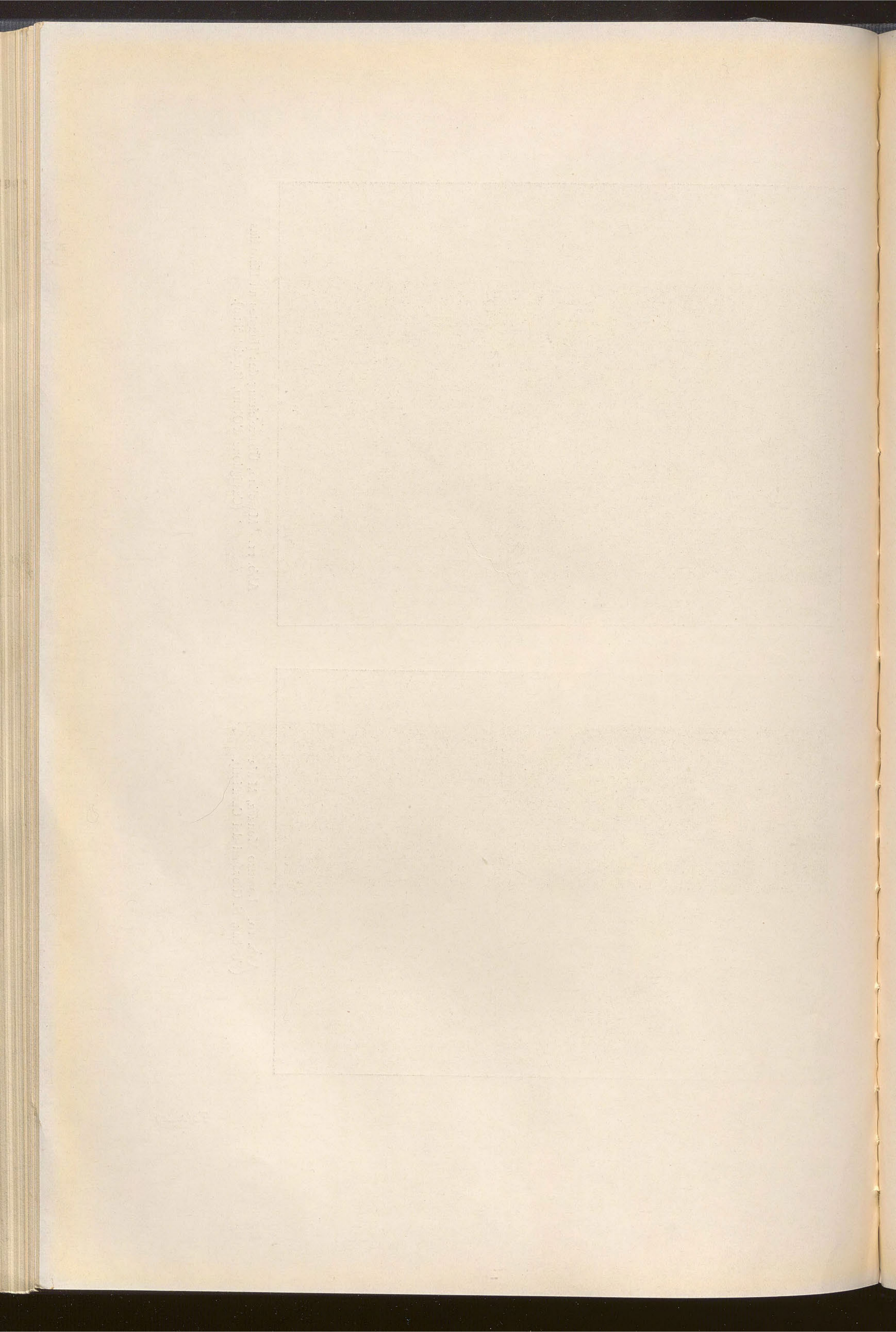
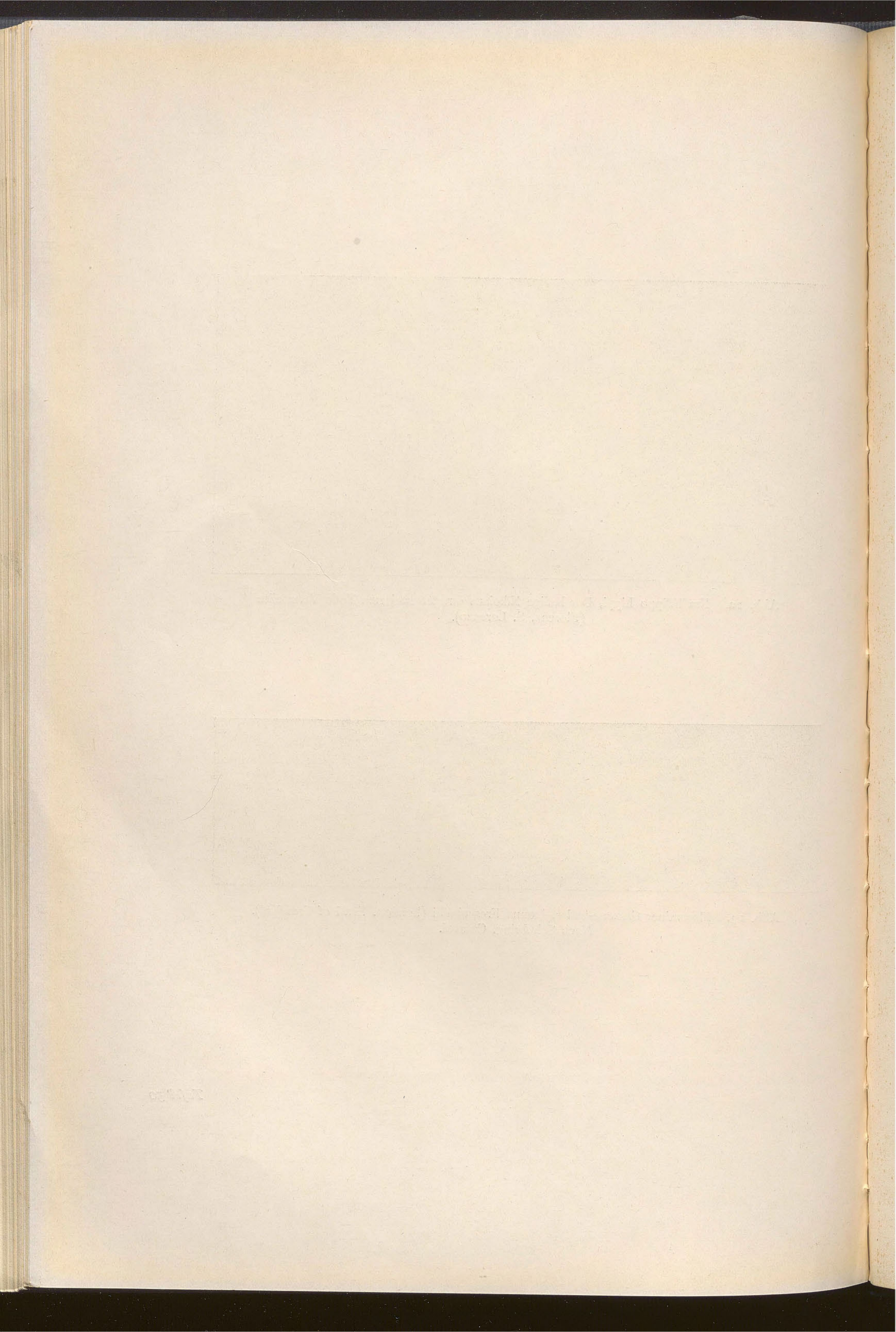




Abb. 12. Fra Filippo Lippi, Der heilige Nikolaus errettet zwei zum Tode Verurteilte (Florenz, S. Lorenzo).



Abb. 13. Florentiner Cassone-maler, Donna Frescobaldi (London, Eearl of Crawford). Nach Schubring, Cassoni.



spätgotisches Gepräge zeigen, manchmal — wie auf dem hier abgebildeten Blatt (Abb. 17) in der Architektur des Thrones — über ihre Vorbilder (Abb. 16) in diesem Sinne hinausgehen. Oft kann man bei einzelnen Motiven gar nicht entscheiden, ob sie deutschen oder italienischen Ursprungs sind; so weist z. B. die Stellung des Bestraften Amors aus den Otto-Stichen eine verblüffende Ähnlichkeit mit dem Hl. Sebastian Schongauers auf, obzwar eine Ableitung von diesem aus chronologischen Gründen nicht ganz sicher ist.

Innerhalb dieser ganzen von uns behandelten florentinisch-gotischen Kunst mit stark nordischem Einschlag erscheint die Kunst eines Botticelli oder Filippino als reife Frucht einer organischen Entwicklung. Die geistige Einheit dieses ganzen Komplexes wird uns symbolisch illustriert, wenn wir uns vergegenwärtigen, aus was für Stücken die Sammlung eines damaligen Florentiner Kunstliebhabers, z. B. die des Francesco di Filippo del Pugliese bestanden hat: ein flämisches Christusbild, die Hieronymus-Kommunion des Botticelli, das Jüngste Gericht des Fra Angelico mit zwei Filippinos als Seitenflügeln[1]). Die Vorliebe für Fra Angelico — die übrigens auch z. B. aus den hohen Taxierungen in den Medici-Inventaren deutlich wird — bedeutet ebensowenig einen Archaismus, wie die Kunst Botticellis selbst[2]), welche durch Vermittlung des späten Lippi im Grunde eine Fortsetzung derjenigen des Fra Angelico bildet. Die Entwicklung Botticellis zu einem durchgeistigten, erregten, irrationellen Stil ist eine ganz ähnliche, wie sie die meisten Florentiner Quattrocentokünstler durchgemacht haben. Denken wir an den bewußten Verzicht des späten Donatello oder Castagno auf alle Kenntnisse der Proportionen und der Perspektive (dort wo sie die Anwendung dieser nicht für nötig hielten), so nimmt es uns nicht wunder, daß Botticelli — den Luca Pacioli unter den tüchtigsten Kennern der Perspektive aufzählt und von dessen bedeutenden anatomischen Kenntnissen uns der Berliner Hl. Sebastian Kunde gibt — so oft wissentlich auf jegliche Perspektive verzichtet, im Vordergrund ebenso große Figuren anbringt wie im Hintergrund (Anbetung des Kindes, London), die Proportionen und die Durchmodellierung des Körpers absichtlich vernachlässigt. Der gotische Linienrhythmus der Figuren wird immer stärker, der Verlauf der freibewegten Gewänder immer wilder und ornamentaler, er überstreut seine tapisserieartigen, flächenhaften Bilder mit Gold oder Blumenmustern, seine Farbengebung wird immer abstrakter und bunter, und er verwendet auch die kontinuierliche Darstellung Ghibertis und Lippis, die wir nachher bei Michelangelo wiederfinden. All das bedeutet keinen Archaismus, sondern ist Kennzeichen der durchgehenden, sich steigernden spätgotischen Entwicklung. Selbst Leonardos Frühwerke, die Anbetung der Könige, und der auf Castagno zurückgreifende Hl. Hieronymus liegen — wir wollen natürlich durch diesen Hinweis nicht das Wesen dieser Bilder erschöpfen — in derselben entwicklungs-

[1]) Herbert P. Horne: Botticellis last communion of S. Jerome (Burlington Magazine XXVIII 1915/16) S. 45.

[2]) Dies die irrige Auffassung Hamanns (Die Frührenaissance der italienischen Malerei, Jena 1909). Von einer höfischen Reaktion, die er annimmt, kann keine Rede sein. Das Höfische ist eine durchgehende Erscheinung der italienisch-gotischen Malerei seit Anfang des 14. Jahrhunderts.

geschichtlichen Linie wie die Kunst Botticellis und Filippinos, auf deren Spätphasen sie auch bedeutenden Einfluß ausgeübt haben.

Die Kontinuität dieser Entwicklungslinie ist natürlich in Siena noch deutlicher zu sehen als in Florenz. Sienesische Kunst gibt in ihrer klaren Eindeutigkeit das wahre Bild der komplexeren florentinischen Entwicklung; Siena ist das gotische Gewissen von Florenz. Der gotische Naturalismus ist in Siena sozusagen gotischer, jedenfalls subjektiver; man treibt hier das Naturstudium nicht so konsequent und systematisch, man nimmt bei weitem nicht jene Rücksicht auf die funktionelle Durchbildung des ganzen Körpers wie in Florenz, sondern man beschränkt sich mehr auf Einzelbeobachtungen[1]) und läßt sich auf dem Wege zur Anschaulichkeit im allgemeinen viel wahlloser von der Empfindung leiten. Daher spielt hier auch die Antike, dieses wichtige Element eines konsequenten Naturalismus, nicht jene große Rolle wie in Florenz. Quercia, eine der größten Künstlerpersönlichkeiten der ganzen Epoche, schafft in seiner Giovanni Pisano ähnlichen, überschäumenden Subjektivität, trotz all seiner gelegentlichen Entlehnungen aus der Antike, eine willkürliche, von innerer Leidenschaft beseelte, sehr gotische Linienkunst, deren Gestalten in den stärksten geistigen Beziehungen zueinander stehen.

Domenico di Bartolo Ghezzi, der bedeutendste sienesische Maler der ersten Quattrocentohälfte, macht noch am ehesten auch äußerlich sichtbar eine ähnliche Entwicklung durch, wie wir sie bei seinen Florentiner Zeitgenossen festgestellt haben: nach einer Periode des dem ruhigen und harmonischen Körper gewidmeten Naturstudiums, wobei das Inhaltliche, das Seelische etwas in den Hintergrund tritt, erfolgt eine durch das neue Können bereicherte, um so stärkere Rückkehr zur Gotik. Die frühe, ruhig wirkende, in ganz einfachen Linien komponierte Madonna der Sammlung Platt in Englewood (Abb. 18) zeigt das dem Masaccio und etwa dem Lippi der mittleren Zeit entsprechende Stadium des Künstlers. Entwicklungsgeschichtlich sehr wichtig ist die spätere, 1433 entstandene Madonna der Akademie in Siena (Abb. 19). Maria ist — obgleich sie sitzt — bewegter geworden, ihr Gesicht hat an Starrheit verloren und ist viel ausdrucksvoller, ihre Augen sind in weicher Linie geschwungen, ihre Haare — ebenso wie die der Engel — ornamental-drahtartig behandelt, ihre Handhaltung ist geziert, das reich gefältelte Gewand preßt sich gegen ihren Körper; das Christuskind ist schräg gelagert, überhaupt geht ein diagonaler Linienzug durch das ganze Bild. Noch interessanter ist die Art, wie die Engel aufgefaßt sind: sie gruppieren sich frei, zwanglos um Maria herum, sie spielen, beten, sinnen, jeder ist mit etwas anderem beschäftigt. Jedes einzelne Gesicht zeigt einen höchst individuell differenzierten und bewegten Ausdruck. Die Regotisierung, welche in Florenz in vollem Maße erst um 1450 eintritt, haben wir in Siena, in diesem 1433 gemalten Bilde bereits vollständig ausgebildet vor uns. Erst Castagnos Berliner Assunta von 1450 weist ähnliche Erscheinungen wie diese vergeistigten Engel auf, und bloß bei Donatello — der am frühesten in Florenz in seiner Gänze zu den seelischen Problemen zurückkehrt, die er

[1]) Vgl. Willy Kurth: Die Darstellung des Nackten im Quattrocento von Florenz (Berlin 1912).

auch während seiner antikischen Periode in den Reliefs nie vollständig vernachlässigt hat — läßt sich einigermaßen eine zeitliche Parallele zu dieser Madonna finden. In Siena, wo die gotisch-subjektive Tradition eine so starke war, ist es natürlich leichter, zu dieser Grundlage zurückzukehren. Aber wenn auch das inhaltliche Element bei den unmittelbaren Vorgängern des Domenico di Bartolo, bei Fei, bei Taddeo die Bartolo schon vorhanden ist, so geht doch der hohe Grad von innerer Beseeltheit und individueller Charakteristik, den wir in dieser Madonna angetroffen haben, weit über sie hinaus; es ist der alte sienesische Subjektivismus, der Geist des Pietro Lorenzetti, der in dieser Darstellung fortlebt. Die Überlieferung in Siena ist nicht etwas Niederdrückendes, Hemmendes, sie ergänzt sich im Gegenteil organisch mit subjektiver Erfindungsgabe. Besonders bei neuen Sujets — obzwar auch hier die Tradition als allgemeine Geistigkeit immer lebendig bleibt — kann sich die Persönlichkeit des Künstlers um so kräftiger auswirken. Dies ist beispielsweise bei dem Hauptwerk des Domenico di Bartolo, bei seinen großartigen Fresken im Ospedale di S. Maria della Scala (1440/41) der Fall, welche die verschiedenen Werke der Barmherzigkeit und Szenen aus der Tätigkeit und der Geschichte des Spitals darstellen (Abb. 20). Ähnlich, nur noch deutlicher als in der Madonna von 1433, zeigt sich hier die eigenartige Stellung des Domenico di Bartolo als Vorläufers des florentinischen Stils der Jahrhundertmitte, hier speziell des späten Uccello und des späten Lippi. Noch auf lange Zeit hin gibt es in Florenz weder einen Freskenzyklus, ja auch kaum Einzelbilder, in denen sich eine persönliche Erzählungskunst so ungehemmt auslebt wie hier. Andererseits muß man selbst in Siena auf Barna, auf die Lorenzetti zurückgreifen, um ähnliche Schilderungsfähigkeit anzutreffen. Das ganze zeitgenössische Leben von Siena, wie es sich um das Spital herum abspielt, flutet an uns vorüber: Kranke werden in der mannigfaltigsten Weise behandelt, Almosen verteilt, Bedürftige gekleidet, Findlinge gepflegt, Bauten ausgeführt. Die verschiedensten Typen werden dargestellt: Vornehme Stutzer, Krankenwärter, Ärzte, Kranke, Mönche, Damen, Bettler, Frauen aus dem Volk, dazwischen allerhand Tiere und ganze Partien mit Stilleben, vor allem aber Architektur in einem Ausmaße wie bisher noch in keiner Interieurszene. Die vielen Figuren sind nicht nebeneinandergereiht, sondern alles schiebt sich durcheinander, ist miteinander beschäftigt. Bei einer Fülle von anatomisch und perspektivisch durchgearbeiteten Einzelpartien dominiert dennoch im ganzen, besonders bei den bewegten Darstellungen, der gotische Charakter.

Nicht bei jedem Sienesen kann man so deutlich wie bei Domenico di Bartolo ein masaccieskes Stadium und nachher eine Regotisierung unterscheiden. Im allgemeinen geht in Siena die Entwicklung unsystematisch, ruckweise vor sich; denn einerseits fließt hier das größere Naturkönnen noch immer aus den unermeßlichen Quellen des Trecento, andererseits wird der Fortschritt durch das häufige Beibehalten der traditionellen Bildschemen nicht in so evidenter Weise sichtbar, wie in Florenz. Aber auch in diesen letzteren Fällen sind die Veränderungen, welche die einzelnen Generationen an den Kompositionen vornehmen,

wenn auch äußerlich scheinbar nicht so groß, dafür aber in Nuancen um so wesentlicher und tiefgehender. Dies ist beispielsweise auch bei Sassetta — jenem so anders gearteten Zeitgenossen des Domenico di Bartolo — der Fall; in seinem reizvollen Frühwerk, der Geburt Mariä, (Asciano, Kathedrale), macht er aus dem im internationalen Stil gehaltenen, dasselbe Thema behandelnden Bilde seines mutmaßlichen Lehrers Fei (Siena, Akademie) durch eine kaum merkliche Abstreifung des Formelhaft-Flächenhaften ein lebendig bewegtes, in seiner Traulichkeit und Ungezwungenheit an nordische Kunst gemahnendes Genrebild. Wenn er sich aber an keine Tradition gebunden fühlt, dann entstehen Werke, welche kaum ihresgleichen in der toskanischen Malerei des Quattrocento haben, wie z. B. der Hl. Antonius in einer Landschaft (New York, Sammlung Lehmann; Abb. 22). Gegenüber den Landschaften Ambrogio Lorenzettis ist alles gotischer, stimmungsvoller, feiner, farbiger geworden. Die laublosen, knorrigen Bäume — diese Lieblingsmotive deutscher Spätgotik — formen sich mit den Hügeln, dem Weg, den Steinen, den Tieren zu einem anmutigen gotischen Linienfluß. Durch die ganze märchenhafte Stimmung, ja schon dadurch, daß die Landschaft eine viel größere Rolle spielt als die Figuren, erscheint das Bild nordischen Werken recht verwandt; hier nun, wo die Herleitung von Ambrogio Lorenzetti evident ist, wird die Parallelentwicklung sienesischer Kunst mit nordischer vollständig offenkundig. War dieses Landschaftsbild eine Gotisierung Ambrogio Lorenzettis, so kann das Hauptwerk Sassettas, seine Franziskus-Legende als eine Gotisierung des Franziskus-Zyklus der Oberkirche von Assisi gelten. Die einzelnen Tafeln dieses 1437/44 für S. Francesco in Borgo S. Sepolcro gemalten Altarwerkes sind jetzt in den Sammlungen Chalandon (Paris), Martel (Beaumont), Berenson (Florenz) und in Chantilly verstreut[1]). Die Bilder werden stark hochformatig, die Architekturen schlank und luftig, die Figuren in die Länge gezogen und dabei überaus individualisiert aufgefaßt, die Draperien häufig in gotischen Faltenzügen bewegt. Was hier an landschaftlicher Darstellung, an neuen farbigen Stimmungen geleistet wird, ist nur in der Stadt der Lorenzetti möglich. Am wichtigsten ist aber die Verinnerlichung und Verlebendigung der Szenen. Keine Darstellung der Franziskus-Legende wirkt so durchgeistigt und zugleich so menschlich wie diese. Ihr gegenüber macht der Zyklus von Assisi einen viel starreren Eindruck; man vergleiche daraufhin etwa die Szenen, in welchen der halbnackte Franziskus vom Bischof gegen seinen Vater beschützt wird. Bezeichnend für Sassetta ist auch, daß er zu den in Assisi geschilderten Vorgängen noch jene ergreifende Erzählung hinzufügt, wie Franziskus dem Bruder Wolf die Hand bietet, oder die schöpferische Art, wie er nach dem Kommentar des Hl. Bonaventura jene zarte, die Vermählung des Franziskus mit der Armut darstellende Szene wiedergibt, in welcher die drei Jungfrauen nach der Begegnung mit dem Heiligen in die Luft entschweben.

Wie sehr die sienesische Kunst der verschiedenen Generationen als Ganzes untereinander zusammenhängt, kann man sehr gut bei Giovanni di Paolo beob-

[1]) Vgl. über diese Serie ausführlich Bernard Berenson: A Sienese Painter of the Franciscan legend (London 1909).



Abb. 14. Uccello, Die Sintflut (Florenz, S. Maria Novella, Chiostro Verde).



Abb. 15. Florentiner Stecher, Die Sintflut.

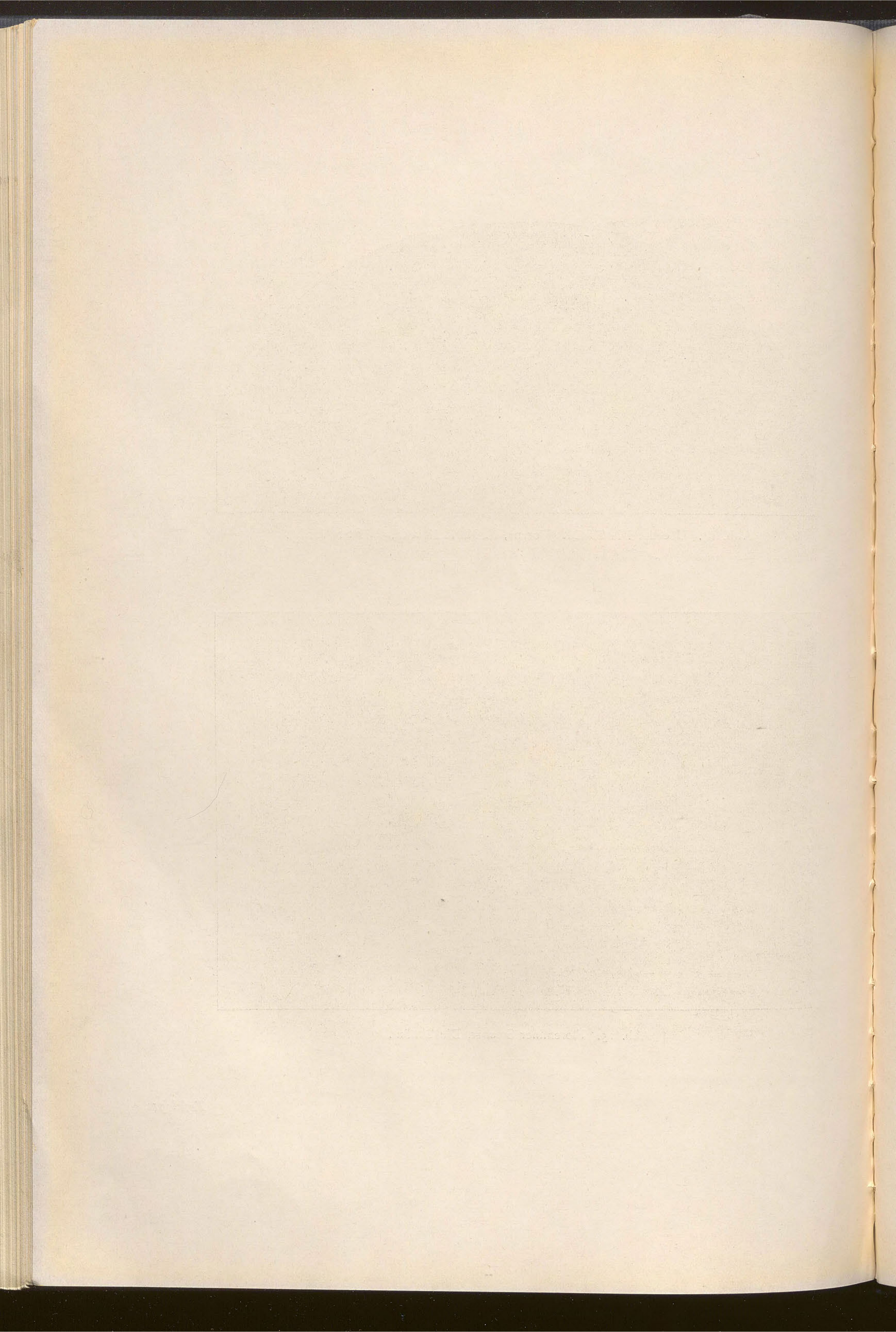


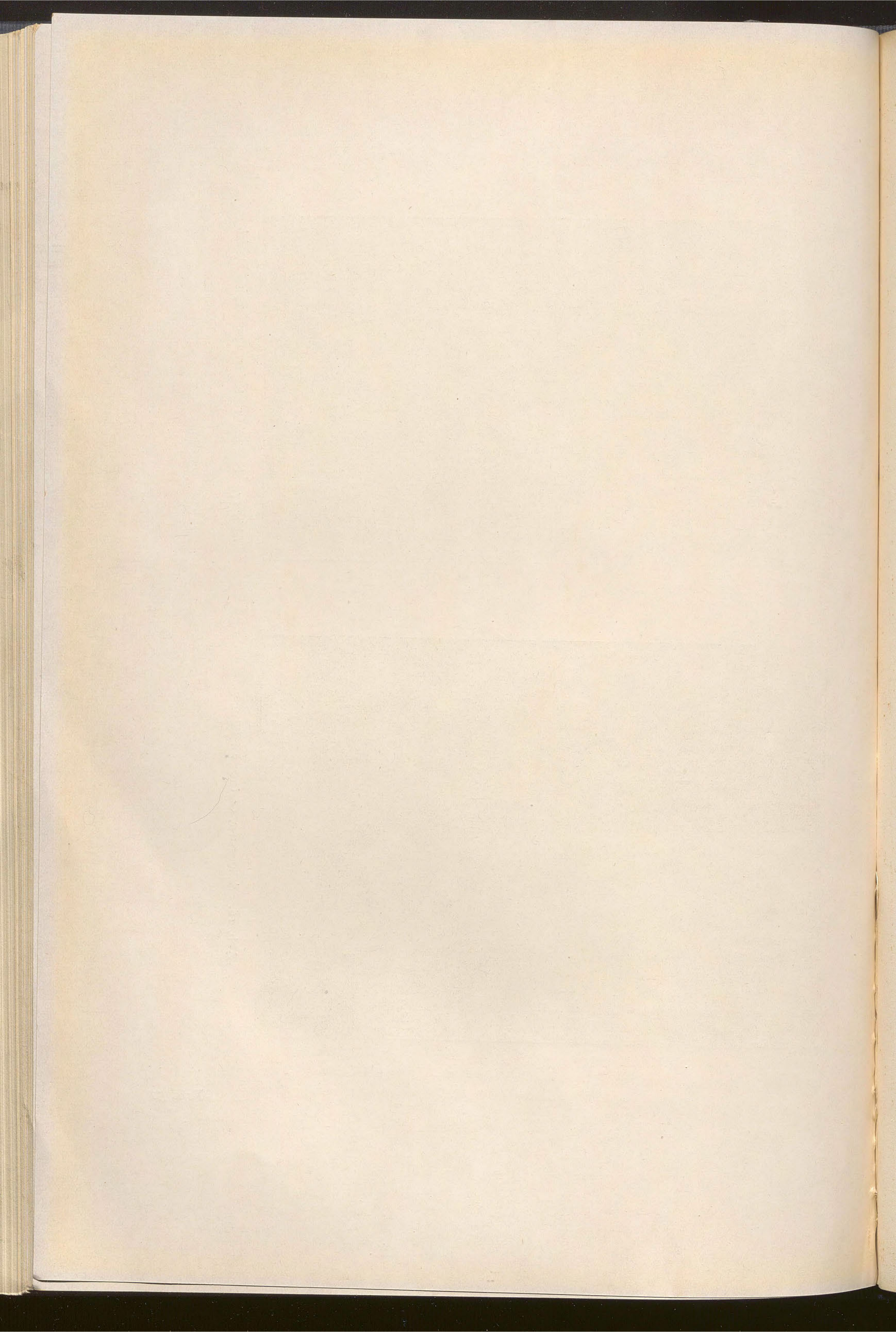


Abb. 16. Schongauer, Christus vor Pilatus.



Abb. 17. Florentiner Stecher, Der Prophet Daniel.

Tafel 52



achten — einem mutmaßlichen jüngeren Mitschüler des Sassetta bei Fei —, dessen Kunst eine gotische Steigerung nicht nur derjenigen Sassettas oder Gentiles, sondern der ganzen vorangegangenen sienesischen Entwicklung bedeutet. So ist sein um 1450 entstandenes Hauptwerk, ein großer Altar mit Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers (heute verstreut in den Sammlungen Lehmann und Morgan [New York] und in der Universitätsgallerie in Münster[1]) die Gotisierung der um 25 Jahre älteren Reliefs des berühmten Taufbeckens im Baptisterium von Siena. Vergleichen wir die Szene, welche die Überreichung des Hauptes darstellt (Abb. 24), mit ihrem Vorbild, dem Relief Donatellos (Abb. 23). Wir müssen uns dabei vor Augen halten, daß Donatellos Werk — obzwar in jener Periode entstanden, da der Künstler in seinen Freistatuen antikischen Studien oblag — zu seinen persönlichsten und bewegtesten Schilderungen gehört; sicher hat Donatello für Siena mit Absicht ein Werk geschaffen, welches den Geist der ihm innerlich so nahe stehenden sienesischen Erzählungskunst atmet. Wenn nun Giovanni di Paolo dieses schon an und für sich Sienesischem verwandte Werk Donatellos umformt, so tut er es in demselben Sinne, wie seinerzeit Pietro Lorenzetti die gleiche Darstellung Giottos gotisiert hatte. Das Bild des Giovanni di Paolo bildet eine Parallele zu dem regotisierten Stil von Florenz um 1450, natürlich wie dies Siena geziemt, mit einer noch stärkeren Betonung des Gotischen. Beinahe jede einzelne Figur des Bildes kommt auch bei Donatello vor, aber Giovanni di Paolo hat mit dem Bildformat zusammen auch die Figuren ins Gotisch-Schlanke übersetzt. Die Szene wird in einer ausführlicheren, die einzelnen Personen stärker individualisierenden Art erzählt (z. B. Salome, die zwei sich umarmenden Jünglinge). Auch bei Donatello wird — es ist dies beachtenswert für einen Florentiner — die kontinuierliche Darstellungsweise verwendet: das Haupt des Johannes wird zweimal vorgeführt, aber der zweite Träger befindet sich in der letzten, entferntesten Schicht; bei Giovanni di Paolo hingegen kommt auch dieser ganz nahe zum Tisch und — um die schauerliche Wirkung der Szene zu erhöhen — folgt ihm unmittelbar ein Speisenträger, während vor und hinter ihm die Leute entsetzt auseinanderlaufen. Wie sehr sich Giovanni di Paolo an Pietro Lorenzetti anlehnt, ihn aber formal und inhaltlich weiterentwickelt, zeigt auch die Szene mit der Enthauptung des Täufers (Abb. 21). Dieses grausige Ereignis wurde weder von Giotto noch von Donatello dargestellt, wohl aber vom Sienesen Pietro in seinem uns bereits bekannten Fresko (Abb. 4). Bei Giovanni stürzt die enthauptete Figur verkrampft über das Fenstersims, das Blut rieselt langsam über die Stufe herab, ein Soldat hebt das Haupt aus der Blutpfütze heraus, und diese ganze ausführliche Schilderung wird in berechneten gotischen Schwingungen zusammengefaßt. Auch in der Beweinung der Vatikanischen Pinakothek lehnt sich Giovanni di Paolo unmittelbar an Pietro Lorenzetti, an dessen Fresko in Assisi an, und gerade dadurch, daß der für Siena traditionelle Geist des Pietro aus ihm spricht, ist Giovannis Bild imstande, die lange Reihe der verinnerlichten Darstellungen dieses Themas in der Malerei der zweiten

[1]) Rekonstruktion siehe bei Giacomo de Nicola: The masterpiece of Giovanni di Paolo (Burlington Magazine XXXIII 1918) S. 45.

Hälfte des Quattrocento chronologisch einzuleiten. Man darf es nicht als verwunderlich empfinden, wenn Michelangelo in der Schöpfung Adams und bei der Christusfigur des Jüngsten Gerichts seinen Figuren mit ähnlichen Gesten Ausdruck verleiht, wie sie bei Giovanni di Paolo vorkommen. Denn in jener großen durchgehenden gotischen Grundströmung italienischer Kunst, die nirgends in dem Maße sichtbar ist, wie in Siena — und die, wenn wir auf das Gebiet der Plastik übergehen, von Namen wie Giovanni Pisano, Quercia, Donatello, Federighi, Michelangelo gekennzeichnet wird —, hat auch Giovanni di Paolo seinen zwar beschränkten aber fest verankerten und wohlverdienten Platz. Auch die innere Verwandtschaft mit nordischer Kunst, welche für diese ganze Strömung so charakteristisch ist, wird bei Giovanni di Paolo sehr deutlich[1]).

Verfolgen wir nun weiter die Entwicklung der sienesischen Kunst nach Giovanni di Paolo. Die schon so oft beobachtete Erscheinung, daß ein Künstler nach anfänglich plastisch-statuarischen Tendenzen später um so kräftiger den spätgotischen Stil wieder aufnimmt, läßt sich auch bei Vecchietta, dem Fortsetzer des Domenico di Bartolo und Zeitgenossen des Giovanni di Paolo beobachten. Zuerst finden wir bei ihm ein Bestreben nach räumlicher Wirkung, verbunden mit ruhigen, gedrungenen, plastischen Figuren. Nachher wird er dann um so gotischer: seine Christusstatue im Ospedale della Scala — er war auch Plastiker — ist eine Gotisierung der Johannesfigur Donatellos im Dom. War dieser häßliche, auf das Charakteristische und Naturgetreue eingestellte Johannes ein bezeichnendes Werk für den gotisierenden Spätstil Donatellos (1457), so geht jetzt die zwanzig Jahre später entstandene Statue des Vecchietta in der eindeutigen Gotik der langen und stark geschwungenen Linie, der gespreizten Stellung auch formal weit über ihn hinaus. Dieses Spätwerk des Vecchietta ist auch mit jenem spätgotisch bewegten, — abgesehen von Toskana — allgemein italienischen Stil des letzten Quattrocentodrittels in Parallele zu setzen, der vom gotisierten Mantegna ausgeht. Wir haben an anderer Stelle ausgeführt, wie in ganz Ober- und Mittel-Italien — mit Ausnahme von Toskana — nach dem international-gotischen Stil zuerst unter dem Einfluß der Frühwerke Mantegnas eine kurze statuarisch-antikische Periode eintritt, nach welcher sich — wie auch bei Mantegna selbst — eine wiederum gotische, bewegte, malerische, wenn auch nicht unplastische Kunst entwickelt. Die florentinische Kunst,

[1]) Wie nahe oft die Kunst der Ghibellinenstadt nordischer Kunstweise kommt, dafür ist ein Werk wie die Holz-Pietà im Dom von Siena, mit dem horizontal ausgestreckten Christus, mit den im nordischen Sinne ausdrucksvollen Figuren, ein gutes Beispiel (Abb. 6). Bis vor kurzem wurde sie für deutsch gehalten, wie es so viele andere nach Italien importierte Pietà-Skulpturen sind; nun aber hat uns ein in jüngster Zeit aufgefundenes Dokument belehrt, daß sie 1421 von einem gewissen Alberto d'Assisi geliefert wurde (Giacomo de Nicola: Studi sull' arte senese II. Di alcune sculture del Duomo di Siena [Rassegna d'Arte 1918 V] S. 144). — Derselbe „nordische" Kompositionstypus wird durchgehend immer wieder verwendet, wenn man die Pietà-Darstellung ausdrucksvoll gestalten will; in diesem Sinne findet sie sich über Perugino und Giovanni della Robbia in verwandter Weise selbst noch bei Michelangelos Pietà in S. Peter (vgl. Wilhelm Pinder: Die Pietà, Leipzig 1922, S. 9). So kommt auch hier das Durchgehende der gotischen Linie, wenigstens im Ikonographischen, zum Ausdruck.

welche in der ersten Quattrocentohälfte eine so gründliche statuarisch-antikische Periode durchgemacht hatte, bedurfte natürlich nicht des Einflusses von Mantegna. In Siena wirkte der bereits gotisierte Mantegnastil — der mit den eigenen heimischen Tendenzen so gut zusammenging — durch den aus Mantua gekommenen, an Mantegna geschulten Miniator und Maler Girolamo da Cremona ein. Die Miniaturen, welche dieser in den Chorbüchern des Domes von Siena malt (1467/73), mit den wildverrenkten Figuren, den ganz unwahrscheinlich schnörkelhaften Draperien, gehören (Abb. 25) zum Phantastischsten, was die Gotik des Quattrocento geschaffen hat[1]).

Entwicklungsgeschichtlich in derselben Linie wie Girolamo da Cremona und von diesem auch mitbedingt ist der allgemein bekannte Stil der sienesischen Malerei des letzten Quattrocentodrittels, der Stil der Matteo di Giovanni und Benvenuto di Giovanni, der Neroccio und Francesco di Giorgio. Dieser Stil ist ebensowenig archaisierend wie gleichzeitig in Florenz derjenige Botticellis, anderswo derjenige Crivellis oder Ercoles und ist ebenso wie dieser nur aus den eigenen gotischen Tendenzen der italienischen Kunst heraus zu erfassen. In Florenz entwickelt sich dieser Stil auf Grundlage der wiederum gotisch gewordenen Kunst von 1450, anderswo geht eine Gotisierung Mantegnas und des Piero dei Franceschi vor sich, in Siena ist die stetig durchlaufende Linie der gotischen Entwicklung am ehesten erkennbar. Wenn auch alle diese Entwicklungscourants in Nuancen voneinander abweichen, so besteht doch ein notwendiger Parallelzusammenhang zwischen den verwandten gotischen Tendenzen, und daher ist auch die Möglichkeit einer gegenseitigen Beeinflussung ständig gegeben. So wird in Siena z. B. die räumlich wirkende, abgetönte und pleinairistische Farbengebung des Piero dei Franceschi regotisiert: Matteo di Giovanni überträgt sie ins Dekorative, Gespensterhaft-Abstrakte, ja die Bilder bekommen sogar oft goldenen Hintergrund[2]). Innerhalb des Oeuvres von Matteo di Giovanni oder Benvenuto di Giovanni kann man, ebenso wie bei gleichzeitigen Künstlern in Florenz, eine immer weiter fortschreitende Gotisierung beobachten, wobei die formalen und inhaltlichen Elemente der Gotik sich gegenseitig vollständig durchdringen: die Darstellungen werden leidenschaftlicher und bewegter, die

---

[1]) Für das unmittelbar vorangehende, ruhig statuarische, sich an den frühen Mantegna anlehnende Stadium des Girolamo da Cremona vergleiche man jene Miniaturen, welche dieser vor seinem sienesischen Aufenthalt, im Missale des Palazzo Ducale in Mantua angefertigt hat. Wenn man in diesem Missale zurückblättert, so findet man wiederum das entwicklungsgeschichtlich unmittelbar vor diesem liegende Stadium: den international-gotischen Stil, in welchem die wieder in ihrer Art so phantastischen, beinahe märchenhaft wirkenden, wahrscheinlich von der Hand des Lombarden Belbello herrührenden Miniaturen gehalten sind. (Eine charakteristische, im Berliner Kupferstich-Kabinett befindliche Miniatur dieses letzteren Meisters ist abgebildet bei Curt H. Weigelt: Lombardische Miniaturen im Kupferstichkabinett, Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammł. XLIV 1923, S. 48.)

[2]) Vgl. G. F. Hartlaub: Matteo da Siena und seine Zeit (Straßburg 1910) S. 106. Wir möchten hier auch daran erinnern, daß Giovanni di Paolo, einer der wenigen italienischen Quattrocentokünstler, die in ihren Bildern dem Einfall des Sonnenlichts nachgingen, dieses durch Vergoldung wiedergab. Das ganze Wesen der sienesischen Kunst liegt in solch einer Beobachtung ausgedrückt, welche ebenso gotisch wie naturalistisch ist.

Figuren langgezogener, der mimische Ausdruck stärker, die Konturen dominierender, die Gewänder selbständiger und ornamentaler. Dies ist die Entwicklung selbst innerhalb der vier berühmten Kindermord-Darstellungen des Matteo di Giovanni (Abb. 26), die sowohl in der geistigen Auffassung wie in der Komposition die spätgotische Konsequenz dieses typisch sienesischen Themas, (vgl. die Darstellungen von Pietro Lorenzetti und Barna) bilden. Vergleichen wir sie mit den Fresken des Domenico di Bartolo, so legen sie zugleich Zeugnis ab von der fortschreitenden Gotisierung der sienesischen Malerei innerhalb des Quattrocento.

Ebenso wie die Kunst des Matteo di Giovanni und des Botticelli[1]), so verläuft auch das weitere Fortleben der gotischen Grundströmung in den beiden Städten im wesentlichen parallel, wobei aber, wie dies immer der Fall zu sein pflegt, in Siena der Verlauf der Linie klarer zutage tritt. In Florenz wird die äußere Sichtbarkeit dieser Entwicklung um die Jahrhundertwende durch die überwältigende Qualität jener Werke, welche der gesetzmäßig-formalen Richtung angehören, verdunkelt. Hierzu zählen — ganz allgemein gesprochen — die Werke der mittleren Zeit Peruginos, diejenigen Leonardos, welche nach der Anbetung entstanden sind, und vor allem die Schöpfungen der großen Meister des sogenannten Cinquecentostils. Die Richtung ist — wie wir bereits betonten — ebenfalls durchgehend und nicht auf eine kurze Periode beschränkt. Ebensowenig wie der sogenannte Cinquecentostil auf die kurze Zeitdauer der ersten zwei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts limitiert werden kann, darf aber auch seine Herrschaft selbst während dieser kurzen Zeitdauer als eine ausschließliche bezeichnet werden. Denn viele Manieristen knüpfen unmittelbar an die gotisch-subjektive Richtung des Quattrocento, an den ins 16. Jahrhundert hinüberreichenden Spätstil eines Botticelli, eines Filippino, eines Francesco di Giorgio an. Wir wollen dieses so komplexe Problem nicht an diesem Orte behandeln[2]), sondern nur andeutungsweise auf solche gut faßbare und wichtige Übergangserscheinungen hinweisen wie in Florenz auf den Stecher Robetta, den Freund Sartos, der Schongauer und Pollaiuolo, Dürer und Botticelli zu einer einheitlich empfundenen Kunst zusammenfaßt (Abb. 27), oder in Siena auf den Maler Giacomo Pacchiarotto. Nur in dieser Weise, indem wir nämlich ihrem Ursprung nachgehen, werden wir dem spiritualistischen, subjektiven, erregten Stil eines Pontormo, eines Rosso, eines Beccafumi (Abb. 28) nahekommen und nicht, wenn wir uns damit begnügen, ihn als etwas Einmaliges, plötzlich Aufgetauchtes anzusehen. Wir denken natürlich nicht daran, den Manierismus nun etwa als reine Gotik aufzufassen, aber andererseits können wir auch zwischen Gotik und Manierismus keine trennende Grenze ziehen, denn diese ist eine fließende, und die Symptome der beiden Stile sind so verwandt, daß

[1]) Es liegt keine Notwendigkeit vor, eine Beeinflussung des Botticelli durch Matteo di Giovanni anzunehmen, wie es S. v. Sonnenthal tut. (Beiträge zur Bedeutung der sienesischen Malerei des Quattrocento. Monatshefte für Kunstwissenschaft V, 1912, S. 163.)

[2]) Wir behalten es uns vor, die Grundlagen des Manierismus im hier angedeuteten Sinne in einer zukünftigen Abhandlung zu untersuchen.



Abb. 18. Domenico di Bartolo, Madonna (Englewood, Sammlung Platt).
Nach Rassegna d'Arte Senese.



Abb. 19. Domenico di Bartolo, Madonna (Siena, Akademie).

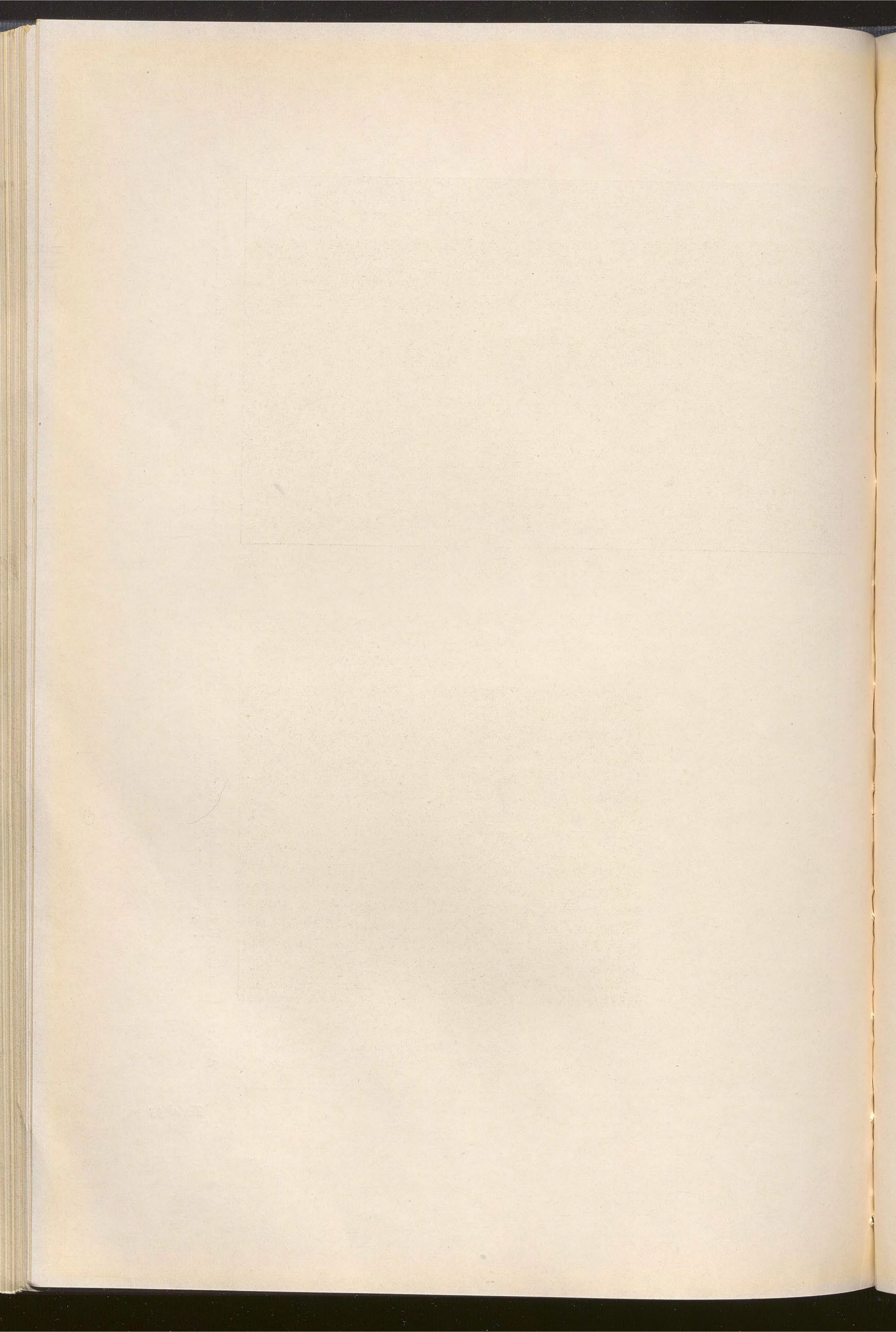




Abb. 20. Domenico di Bartolo,
Krankenpflege im Spital (Ausschnitt).
(Siena, Ospedale di S. Maria della Scala).

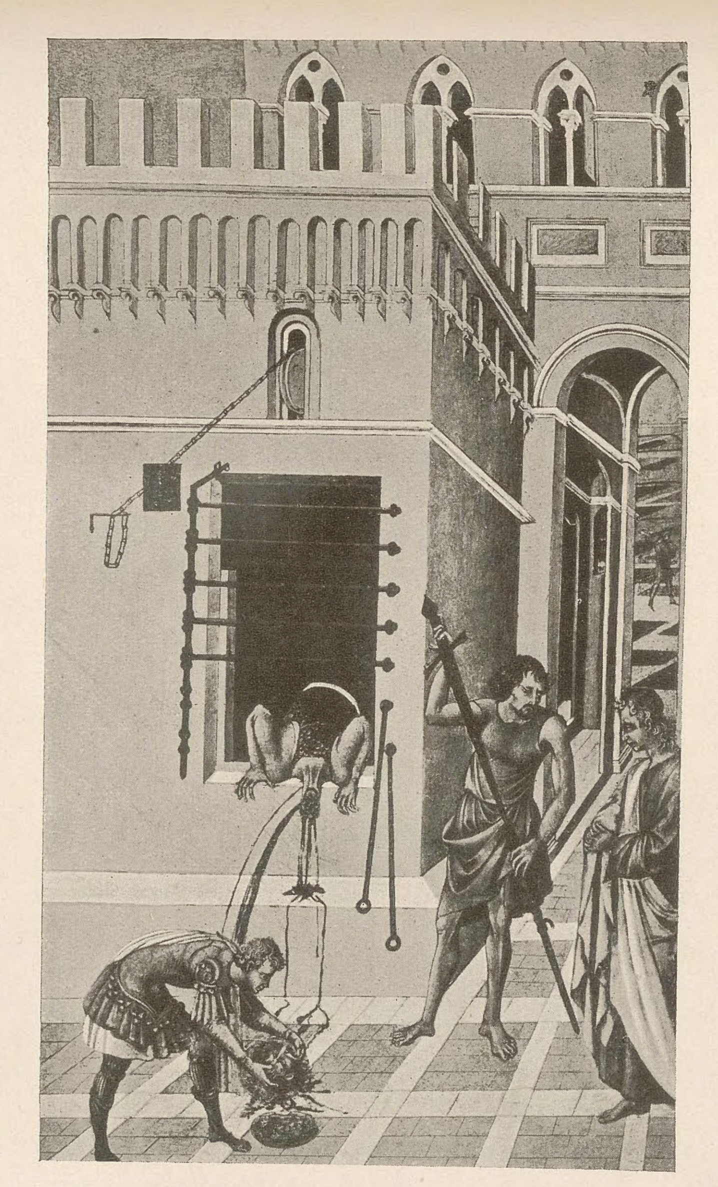
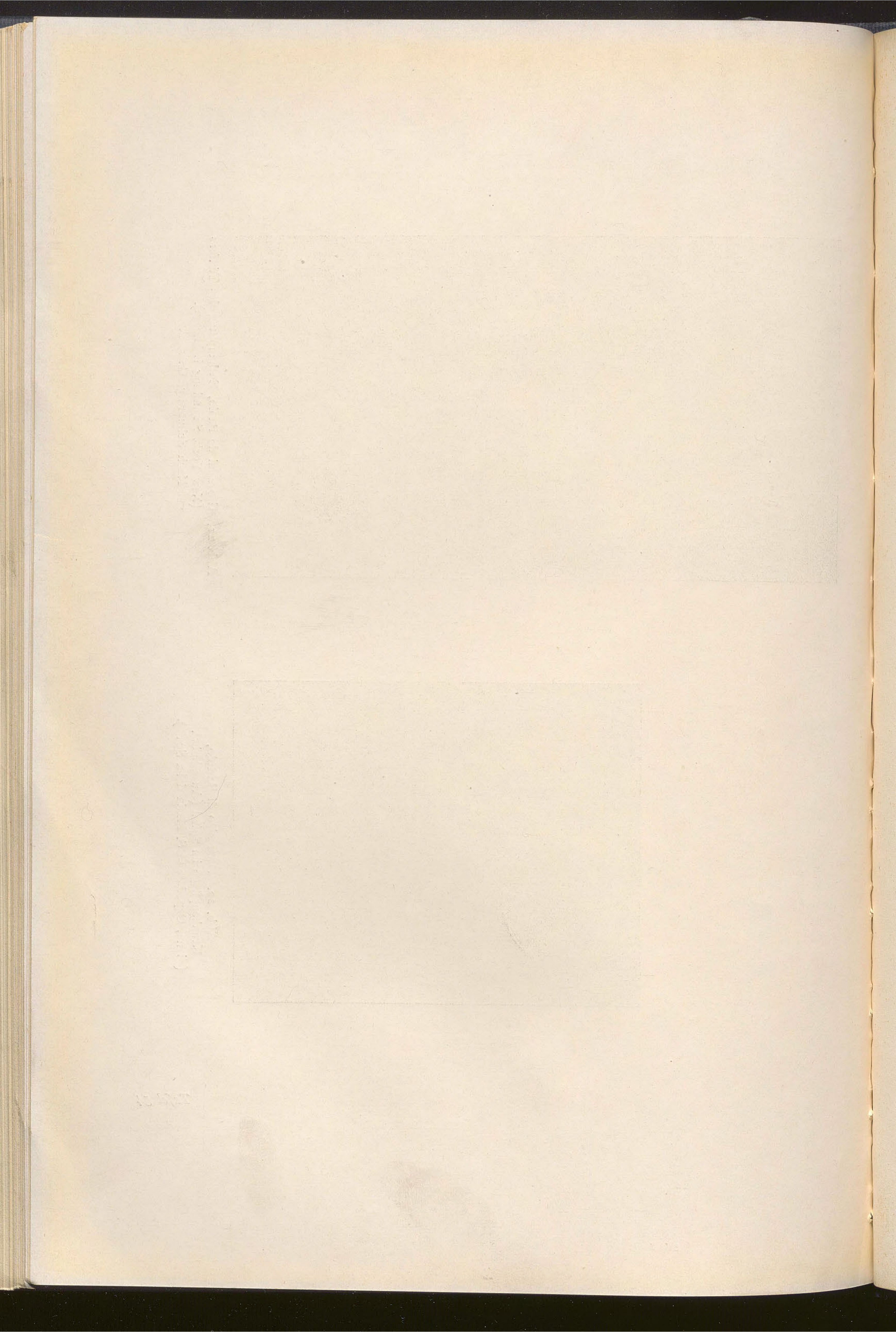


Abb. 21. Giovanni de Paolo, Enthauptung des Täufers
(New York, Sammlung Lehmann).
Nach Schubring, Cassoni.

Tafel 54



man in vielen Fällen absolut nicht definieren könnte, ob es sich um eine manieristische Erscheinung im Quattrocento oder um Gotik innerhalb des Manierismus des 16. Jahrhunderts handelt.

Rein mit Schlagworten, wie es nun einmal auch Gotik und Manierismus sind, kommen wir überhaupt nicht sehr weit, denn diese führen notwendigerweise zu einer unhistorischen Schematisierung. Wir sahen ja selbst, wie verschieden die einzelnen Abstufungen und Stadien der Gotik untereinander waren, und es darf kein ernstes Problem der Kunstgeschichte bilden, ob man nun alle diese Erscheinungen verschiedener Jahrhunderte unter einem gemeinsamen kunsthistorischen Schlagworte zusammenfaßt oder nicht. Worum es sich handelt, ist, in der italienischen Kunst die Entwicklung einer ihrer Hauptströmungen in ihrer Komplexität und Kontinuität zu erfassen. Ihr Name ist belanglos, wenn es uns auch scheint, daß sie wenigstens bis so weit als wir sie verfolgt haben, mit Recht Gotik genannt werden darf. Gemeint ist jene Kunstströmung, welche ursprünglich einer noch vollständig transzendental gebundenen Kunst entspringt und sich allmählich in eine naturalistische Richtung weiterentwickelt, aber so lange ihre transzendentalen Voraussetzungen bestehen — und dies ist weit länger als es allgemein angenommen wird, der Fall —, fortlebt, wenn sie auch mit der Zeit an Eindeutigkeit und Geschlossenheit verliert. Es wäre wiederum nur ein Spiel mit Worten, wollten wir das Überflutetwerden der klassischen Richtung von Anfang des 16. Jahrhunderts, des sogenannten Cinquecentostils, durch die Manierismus genannte, allgemein subjektive Kunstströmung — welche nun die plastischen und räumlichen Errungenschaften dieses Stils in sich aufnimmt, um sie willkürlich umzudeuten — einfach eine Gotisierung des Cinquecentostils nennen. Sicherlich handelt es sich aber auch hier im Grunde genommen noch immer um dieselbe, in der italienischen Kunstentwicklung *dauernd wiederkehrende, ganz prinzipielle Erscheinung*, wie es die Gotisierung Giottos oder Masaccios, des Piero dei Franceschi oder Mantegnas war: um die durchgehende Linie der eine innerliche, spiritualistische Spannung ausdrückenden Kunst gegenüber den von einer Künstlerelite vertretenen formalen Bestrebungen nach objektiver Abgeschlossenheit harmonischer Kunstwerke.

Eine humanistisch-archäologisch eingestellte Geschichtsschreibung hat dadurch, daß sie das 14. und 15. Jahrhundert vollständig unberechtigterweise voneinander getrennt hat und das Wesen der „Renaissancekunst" in der nichts weniger als allgemeinen, klassischen Richtung des Quattrocento oder in Übergangsstadien des gotisch-subjektiven Courants sehen wollte, den Ablauf dieser letzteren, in Wirklichkeit für das ganze Trecento und Quattrocento grundlegenden Strömung verdunkelt. Die ausschlaggebende Wichtigkeit dieser Kunstströmung tritt noch mehr hervor, wenn wir nicht nur Toskana sondern auch Ober- und Unteritalien und das übrige Mittelitalien in den Kreis unserer Untersuchung einbeziehen: es ergibt sich dann für die ganze italienische Kunstentwicklung ein vollständig anderes Bild als bisher[1]). Wenn wir aber noch bedenken, daß

[1]) Diese Perspektive hat bereits Schmarsow in seinem an wichtigen Einzelbeobachtungen reichen

die von uns skizzierte Entwicklung auch die der nordischen, vor allem die der deutschen Kunst zu sein scheint, dann ändert sich der ganze Horizont der europäischen Kunstbetrachtung[1]).

Der Nachweis von der grundlegenden Bedeutung der gotischen Grundströmung innerhalb der italienischen Kunstentwicklung — welche wir hier nur für Toskana, für einzelne norditalienische Kunstprovinzen an anderer Stelle zu führen versucht haben —, ist mit jener allgemeinen Vorstellung schwer zu vereinbaren, daß auf den anderen geistigen Gebieten eine der Antike wirklich tief wesensverwandte Geistigkeit geherrscht hätte, eine von heidnischem Geiste erfüllte Renaissance, die in einer Nachahmung und Wiedergeburt der Antike ihren Ausdruck fand.

Es ist nicht Aufgabe des Kunsthistorikers, auch auf den anderen geistigen Gebieten der Richtigkeit dieser Schlagworte nachzugehen. Es scheint uns aber, daß ihr tatsächlicher Wert durch eine große Anzahl auf den verschiedensten Gebieten vollzogener Einzeluntersuchungen bereits vollständig untergraben wurde und daß die frühere humanistisch-individualistische Anschauung von der Wiedererweckung der klassischen Kultur und vom heidnischen Renaissance-Übermenschen, welche nur noch in Handbüchern — hier aber in um so größerer Ausschließlichkeit — weiter lebt, unserem heutigen historischen Wissen nicht im mindesten mehr entspricht. Aus diesem Grunde halten wir es für kein dilettantisches Unterfangen, kurz und in loser Reihe, ganz beispielhaft, einige Tatsachenkomplexe und Gesichtspunkte betreffs des geistigen Lebens Italiens, hauptsächlich aber Toskanas, zur Renaissancezeit anzuführen, welche mit der von uns gezeichneten Kunstentwicklung im evidentesten Parallelzusammenhang stehen und teilweise wohl auch zur tieferen Erfassung dieser Kunstentwicklung selbst beitragen können. Wir wollten den vorhin geschilderten Gang

---

Buche (Gotik in der Renaissance) angedeutet, von dem uns jedoch unsere Auffassung vom ununterbrochenen Durchlaufen der Gotik im Quattrocento und von ihrer Weiterentwicklung grundlegend trennt. Karl Neumanns Bemerkungen über Jakob Burckhardt (Deutsche Rundschau XLIV 1918, S. 209) halten wir in bestimmten Einzelheiten für zutreffend, und wir wollen zu gleicher Zeit auch nicht vergessen, daß sich sehr interessante Angaben bereits bei Louis Courajod (Leçons professées à l'Ecole du Louvre, Paris 1901) finden, dessen Gesamtanschauung aber — die Ableitung der italienischen Renaissance von nordischer Gotik — eine übertriebene ist.

[1]) Bereits Dvořák hat darauf hingewiesen, daß z. B. Schongauer die naturalistischen Errungenschaften der niederländischen Kunst nicht einfach übernimmt, sondern in den Dienst seiner deutsch-spätgotischen, verinnerlichten und vergeistigten Kunst stellt, sie also gotisiert (Schongauer und die Niederländische Malerei. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924, S. 175); und auch die sogenannte „zweite Gotik" der deutschen Kunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, welche eine so große Ähnlichkeit mit der Kunst der Mitte des 14. Jahrhunderts aufweist (vgl. Wilhelm Pinder: Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts [München 1924, S. 19]), ist im Lichte dieser durchgehenden europäischen Linie der Gotik keine schwer zu deutende Erscheinung mehr.

der Kunstentwicklung nicht durch beständige Hinweise auf diese anderen Gebiete unterbrechen, vielleicht können sie auch äußerlich abgesondert ihre Wirkung ausüben.

Vorerst ein Negativum: die Anhänger der Theorie von einer Wiedergeburt der Antike greifen aus einer äußerst reichhaltigen Zeit bloß einzelne Teilerscheinungen heraus und interpretieren diese überdies in einer allzu äußerlich-stofflichen Weise. Wir denken natürlich nicht daran, es leugnen zu wollen, daß dieses Zeitalter vom Standpunkt der nachfolgenden Zeiten aus das große Verdienst hatte, die Trümmer der antiken Überlieferung für die Kultur der Neuzeit zu bewahren. Es soll nicht abgestritten werden, daß die Antike auf vielen Gebieten den Gegenstand von — allerdings nicht systematischen — Studien abgegeben hat. Sicherlich machte die Philologie Fortschritte, antike Handschriften wurden von einzelnen leidenschaftlich gesammelt, man gab sich Mühe, die antiken Schriftsteller kennen zu lernen, und es gab auch eine neulateinische Dichtung. Aber all das genügt noch nicht, um einem ganzen Zeitalter sein tiefstes Gepräge zu geben. Daß man sich in manchen Kreisen lateinische Namen und Titel gab, sich von Römerfamilien abstammen ließ, oder in Briefen und Reden mit antiken Zitaten prunkte, sind meistens reine Äußerlichkeiten, was dadurch, daß sie häufig auf vollständigem Unwissen beruhten, noch offenkundiger wird, ganz abgesehen davon, daß es sich bei solchen Gepflogenheiten um Nachklänge aus dem Mittelalter handelt. Die großen literarischen Wirkungen dieser Zeit gingen nicht mehr von den lateinischen sondern von den vulgärsprachlichen Schriften aus[1]). Selbst bei den meisten Humanisten kann man nichts weniger als von einem adäquaten Sichversenken in die antiken Geistesprodukte sprechen; man kannte ja diese auch schon rein äußerlich nicht genügend — die Textkritiken und Kommentare sind meistens ganz oberflächlich und leichtsinnig —, und was man kannte, wurde schließlich in einem ganz anderen Geiste transponiert. Schon die mittelalterlich-scholastische Methode und Betrachtungsweise der Humanisten, welche sich diese an den Universitäten aneignen und die sich in nichts Wesentlichem von der der Theologen unterscheidet, schließt ein wirklich verständnisvolles Einfühlen in das Überlieferte aus. Ob die Humanisten die antike Philosophie, Moral, Geschichte oder selbst auch nur die Mythologie behandeln, man kann nur in den allerseltensten Fällen von einer wissenschaftlich objektiven Erkenntnis der Antike sprechen, sondern meistens nur von einer im christlichen Sinne unternommenen Umdeutung der antiken Systeme und Lehren, von ihrer Verschmelzung mit dem Christentum, mit spätantiker, mittelalterlicher und orientalischer Magie und Astrologie, ja selbst mit dem Volksaberglauben. Antike Zitate, Gemeinplätze und Anekdoten werden mit verworrenen Gedankenspielen umrankt. Solcher Geist spricht aus dem größten Teil der lateinisch geschriebenen Wissenschaft[2]), die gotisch-phantastische Art,

[1]) So haben z. B. nur jene Werke Albertis tatsächlich eingewirkt, welche italienisch geschrieben waren. Vgl. Leonardo Olschki: Die Literatur der Technik und der angewandten Wissenschaften vom Mittelalter bis zur Renaissance (Heidelberg 1918).

[2]) Selbst Burckhardt betont die um sehr vieles mindere Qualität der lateinisch schreibenden Ge-

in welcher der Antikenschwärmer Filarete das Altertum auffaßt, ist so ziemlich die Allgemeine.

Dies gilt auch vom Neoplatonismus, der als die schönste Frucht der antikisch-heidnischen Renaissance angesehen zu werden pflegt. Die intensive Beschäftigung mit Plato kommt natürlich nicht erst vom Kreise des Lorenzo Medici her; daß man Plato über Aristoteles, richtiger den christlich interpretierten Plato über den christlich interpretierten Aristoteles erhebt, ist ein Werk des späten Mittelalters, ein Symptom für den siegreichen neuen Spiritualismus in seinem Gegensatz zum mittelalterlichen Universalismus. Neoplatonische Ideen haben sich bereits mit franziskanischer Mystik verbunden, und bei Petrarca finden wir sie schon in vollem Maße[1]). Es ist bezeichnend, daß der Grieche Gemisthos Plethon, den Cosimo Medici nach Florenz berief und der so wichtig für die Entfaltung des Neoplatonismus in dieser Stadt wurde, ursprünglich zu einem rein kirchlichen Zweck, zur Vereinigung der griechischen und römischen Kirche, nach Italien, zum Konzil von Ferrara gekommen war. Hier wie überall dienen die platonisch-synkretistischen Ideen der christlichen Hoffnung auf eine Vereinigung aller Menschen in dem Reiche des Friedens. Das Hauptargument des Plethon, des Kardinals Bessarion (des anderen berühmten Griechen), des Leonbattista Alberti für Plato ist immer wieder, daß seine Doktrinen besser mit dem Christentum übereinstimmen als die des Aristoteles[2]). Aus dem Neoplatonismus des aus Klerikern und geistlich gebildeten Laien bestehenden Cosimo-Kreises, der 1438 gegründeten Gesellschaft, welche sich im Kloster von S. Spirito trifft, wächst der Neoplatonismus des Lorenzo-Kreises, die wissenschaftliche Einstellung eines Marsilio Ficino heraus. Trotz seiner Plato-Übersetzungen dürfen wir uns diesen nicht etwa als Platoniker im heutigen Sinne vorstellen. Es ist ebensowenig wie auch bei seinen Vorgängern die Lehre Platos selbst, für welche man sich begeistert — man kennt diese nur ungenügend, und was man kennt, das wird in kühnen Spekulationen umgedeutet —, sondern es sind entweder Äußerlichkeiten, wie seine Mythen, überhaupt das Dichterische an ihm, oder es ist das Erregte, das Orphische, was man heraussucht und auch hineininterpretiert. Ficino vermischt den Platonismus nicht nur mit dem christlichen Glauben[3]), sondern vor allem mit Magie und Astrologie, welchen er ja Spezialwerke widmete. Pico della Mirandola entnimmt für seine philosophischen und wissenschaftlichen Thesen nicht nur dem Plato alles, was nach Mystik und Magie aussieht, sondern auch der jüdischen, arabischen, chaldäischen, ägyptischen Philosophie. Eingebungen der mystischen Ekstase gelten für Pico als wissenschaftliche Erkenntnis, und doch kann man ihm andererseits — nur so können wir dieser Geistigkeit gerecht werden — auch kräftigen Wirklichkeitssinn nicht absprechen[4]).

schichtsschreiber gegenüber z. B. der der beiden Villani (Die Kultur der Renaissance in Italien, 4. Aufl., Leipzig 1885 I, S. 272).

[1]) In der glanzvollsten Weise bekanntlich beim größten Philosophen der Zeit, dem Deutschen Nikolaus von Cusa, in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

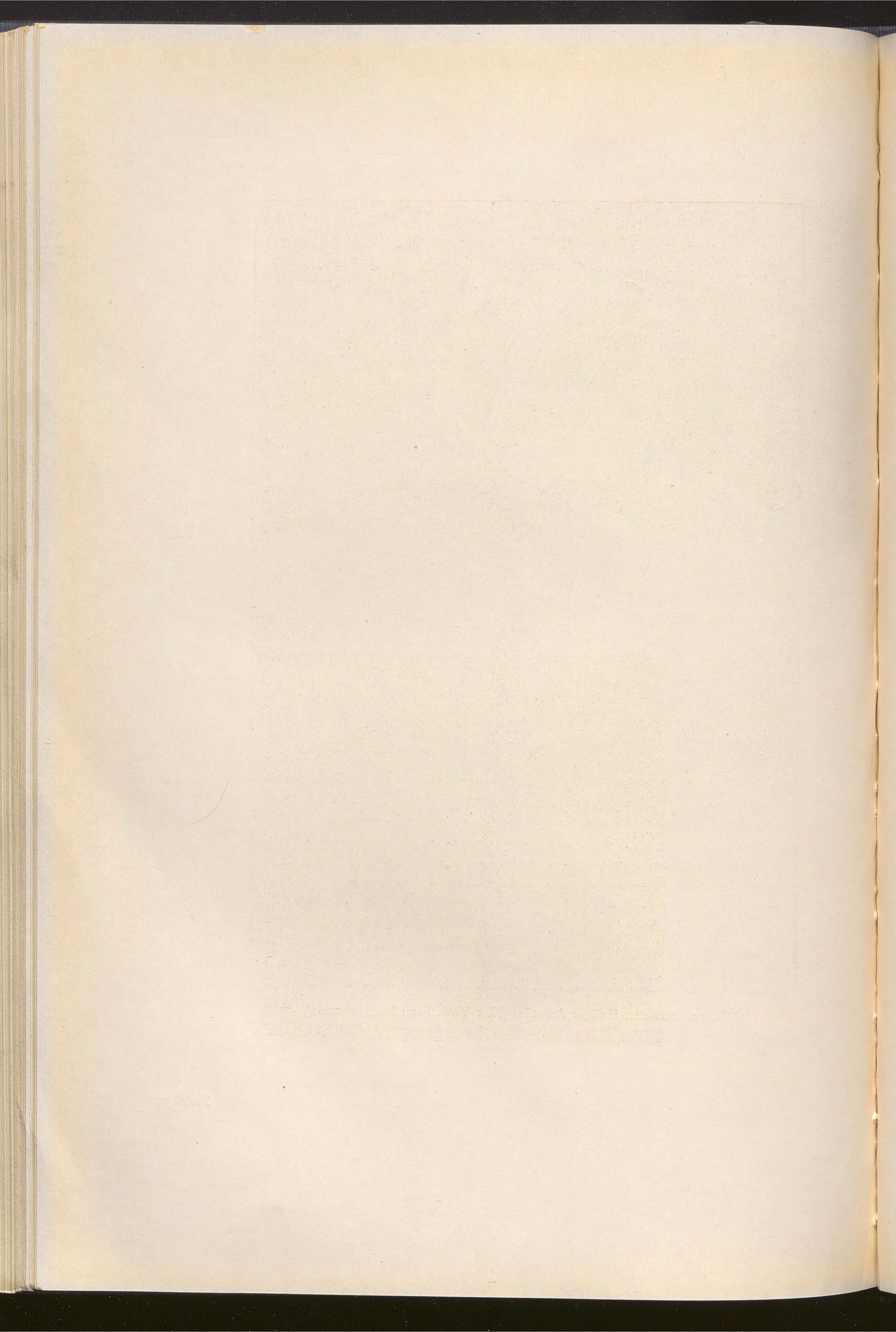
[2]) Etwas früher versuchte Leonardo Bruni dasselbe betreffs der Stoa nachzuweisen.

[3]) Als Symbol dieser Einstellung kann die ewige Lampe dienen, welche vor seiner Platobüste stand.

[4]) Vgl. Arthur Liebert: Giovanni Pico della Mirandola (Jena 1905).



Abb. 22. Sassetta, Heiliger Antonius (New York, Sammlung Lehmann).



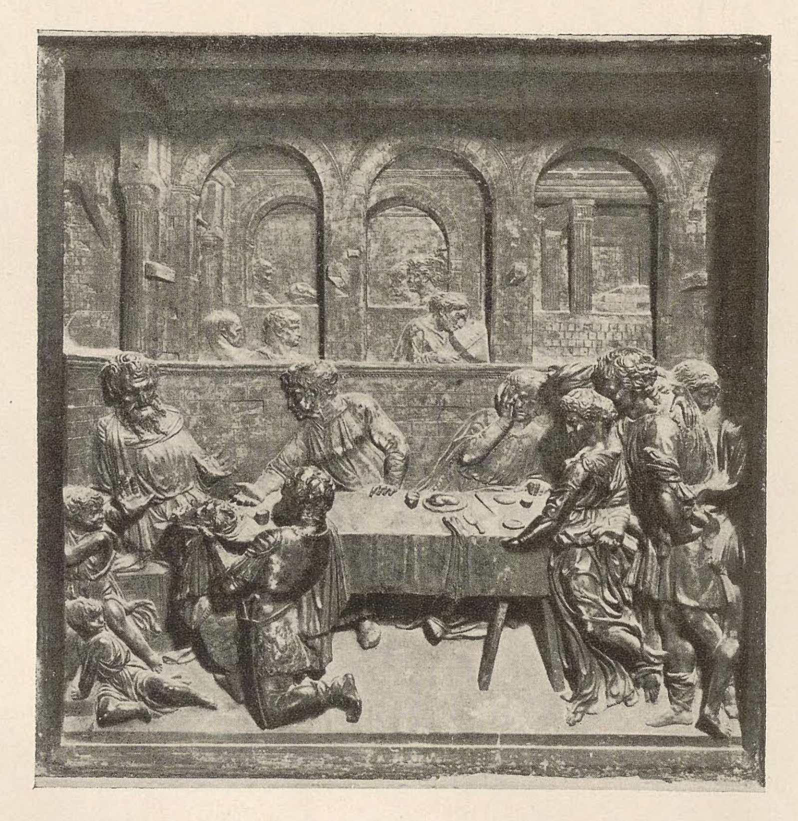


Abb. 23. Donatello, Gastmahl des Herodes
(Siena, Baptisterium)

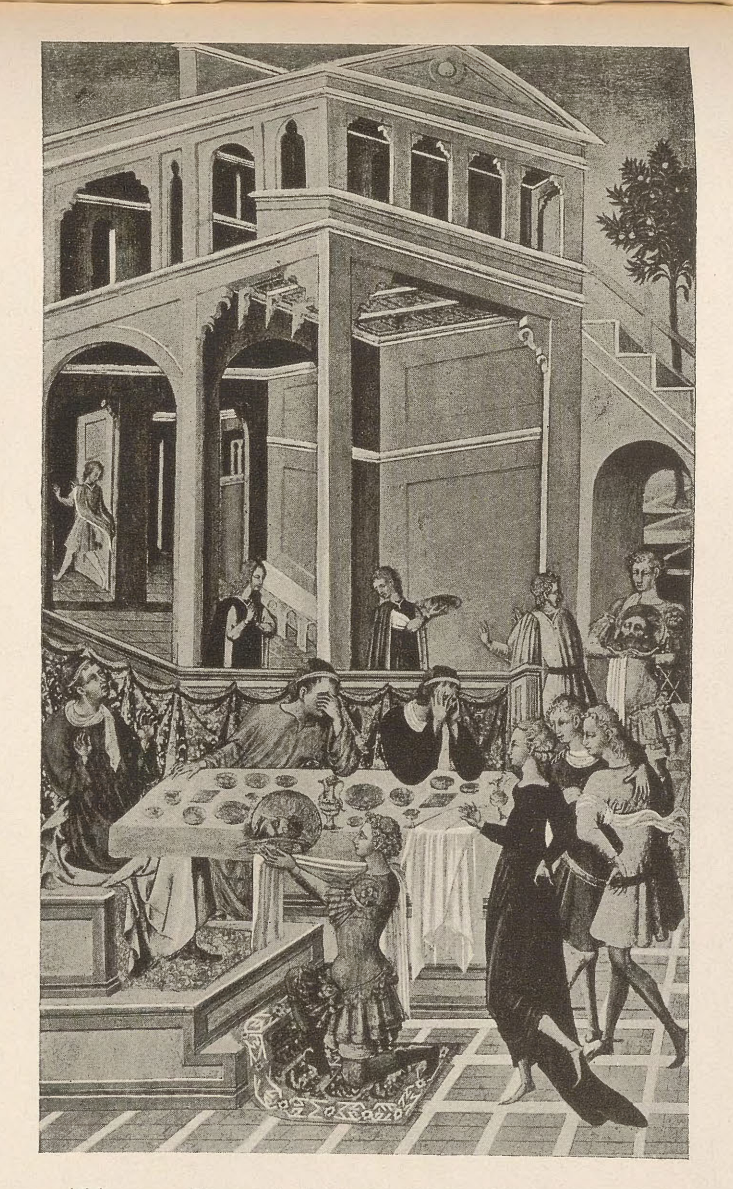
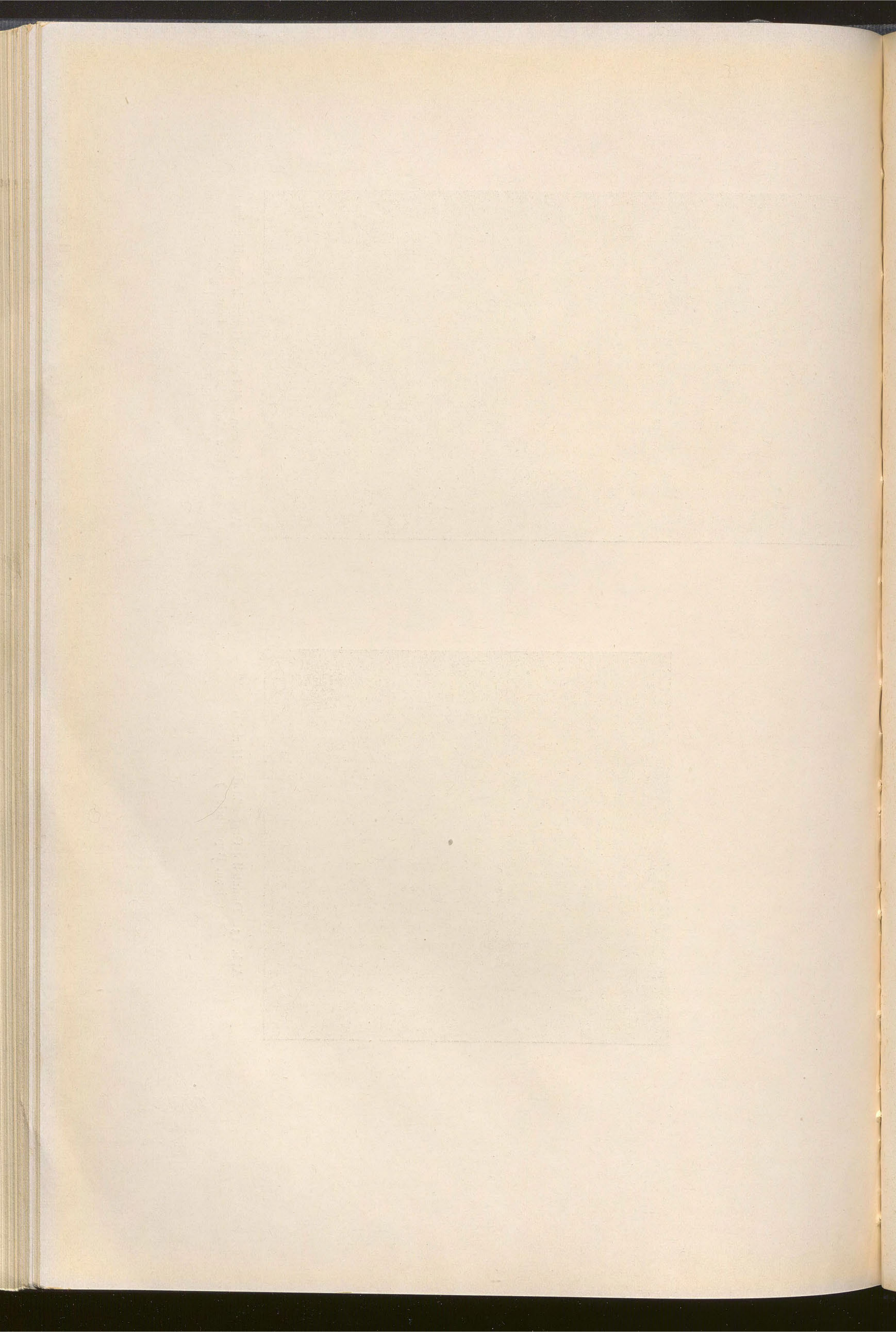


Abb. 24. Giovanni di Paolo, Gastmahl des Herodes
(New York, Sammlung Lehmann).
Nach Schubring, Cassoni.

Tafel 56



Man kann in dieser ganzen Periode, wo ja das Intuitive eine größere, mindestens eine ebenso große Rolle spielt wie das Logische, kaum auf irgendeinem Gebiete von reiner Wissenschaft sprechen. Vielleicht noch am ehesten bei Alberti. Selbst bei dem ganz kleinen Kreis der Techniker, den einzigen naturwissenschaftlich gerichteten Leuten — zu denen auch Leonardo gehört —, sind Visionen und Tatsachen unzertrennbar miteinander verknüpft. An vielen Stellen der Schriften Leonardos ist der Geist, der prophetische Ton noch derjenige der mittelalterlichen apokalyptischen Literatur, und überhaupt ist die ganze Grundidee eines solchen Unterfangens noch eine den — von ihm sehr häufig benutzten — mittelalterlichen Enzyklopädien entsprechende. Auch darf nicht übersehen werden, daß — wenn auch die Natur in viel höherem Maße berücksichtigt wird als in diesen Enzyklopädien — die Beschreibungen oft ungenau und vor allem subjektiv sind, rein auf persönlicher Deutung beruhen. Man darf Leonardos Schriften nicht als Beispiel für eine Empörung gegen den mittelalterlichen Geist anführen; sie sind ebenso wie diejenigen des berühmten, Mönch gewordenen Mathematikers Luca Pacioli, wie ja beinahe jedes geistige Produkt dieser Periode, letzten Endes ein Zwitterding von Realistischem und Religiös-Mystischem[1]).

Dasselbe, was für die Wissenschaft, gilt auch für die Literatur. Sie hat in ihrem Grundcharakter gar nichts Antikisches, sogar nur sehr wenig Formales. Selbst die klassische Sonettform Petrarcas ist von gotisch-schnörkelhaften Wort- und Gedankenspielen überwuchert, und der subjektive Inhalt droht sie zu sprengen. Die Dichtung sowohl des 14. wie des 15. Jahrhunderts ist durchgehend realistisch und religiös, von einem Trennungsstrich irgendwelcher Art um 1400 kann auch nicht im entferntesten die Rede sein[2]). Die religiösen Hymnen, die geistlichen Schauspiele, die Ritterdichtungen, eine der Volksdichtung verwandte, sehr persönliche Lyrik geben der Zeit ihr Gepräge. Wie offenkundig dies alles auch in Florenz ist, in Siena tritt es doch noch deutlicher zutage. Die zugleich weltschmerzlichen und lebensfreudigen Gedichte des Cecco Angiolieri — dieses Zeitgenossen von Duccio — gehen an Ursprünglichkeit weit über die zeitgenössische florentinische Lyrik hinaus, und jene Verse des Folgore di San Gemignano, welche die Monatsbeschäftigungen behandeln, geben den ein Jahrhundert nachher entstandenen Miniaturen der Très riches Heures von Chantilly an Lebendigkeit der Schilderung kaum etwas nach. Die Vorliebe der Sienesen für das dekorative Gepränge, wie es sich in der realistischen Ausstattung ihrer Rappresentazioni sacre, besonders im Zug der Hl. drei Könige kundgab, war sprichwörtlich, und bezeichnend für sienesischen Geschmack ist auch die so unverblümte Sprache jener Predigten, durch welche der Hl. Bernhard seine Landsleute in religiöse Verzückungszustände bringt. In den sienesischen Novellen überrascht uns immer wieder der leidenschaftliche und persönliche Ton, die Ausführlichkeit der Darstellung gegenüber der ruhigeren und knapperen Florentiner Erzählungsart, und auch die Landschaftsbeschreibungen des Sienesen

[1]) Vgl. Olschki op. cit.

[2]) Burckhardt, der in der bildenden Kunst die „Renaissance" des 15. Jahrhunderts gegen die „Gotik" des 14. Jahrhunderts scharf abtrennt, läßt in der Literatur die „Renaissance" mit 1300 beginnen.

Enea Silvio Piccolomini mit ihren liebevollen Detailschilderungen stehen zu ihrer Zeit einzig da. Der Grundcharakter von Dichtung und Prosa ist auch in Florenz der gleiche wie in Siena, und auch hier bewegten sich 14. und 15. Jahrhundert vollständig in einer Linie; basiert doch die florentinische Literatur des 15. Jahrhunderts auf der Vita Nuova, auf Petrarca und Boccaccio, auf der religiösen Lyrik und den religiösen Schauspielen der Sienesen und Umbrer des 14. Jahrhunderts, auf den älteren französischen Ritterdichtungen. Ja, gerade das Quattrocento ist die Blütezeit der religiösen Hymnen[1]) und Schauspiele in Florenz, und es bedeutet keine Archaisierung, wenn in diesen letzteren noch immer der die heiligen Geschehnisse verinnerlichende und deutlich machende Geist der dem Hl. Bonaventura zugeschriebenen Meditationes Christi lebt. Sehr beliebt sind auch jene ebenfalls mit realistischen Genreszenen erweiterten Stücke, welche Rittergeschichten darstellen, wie auch die von Bänkelsängern vorgetragenen oder in Prosa verarbeiteten Darstellungen aus der Ritterzeit. Die Beliebtheit der Sujets erstreckt sich aber nicht etwa nur auf das Volk; die ganze Literatur ist geistiges Gemeingut, wie sie ja auch aus einem Zusammenwirken aller Schichten entsteht. In allen Kreisen, auch in dem angeblich so exklusiven und luftleeren Kreise des Lorenzo di Medici verfaßt man — und vor allem tut es auch Lorenzo selbst — geistliche und Ritterschauspiele, Lauden, Ritterdichtungen, volkstümliche Lieder. Ist doch auch Pulcis Morgante im Grunde genommen nur eine subjektive dichterische Weiterbildung der Bänkellieder[2]); hier handelt es sich ebensowenig um Archaisierung, wie bei den Turniergedichten des Lorenzo-Kreises, welche ebenfalls nur einen Bruchteil einer durch das ganze 14. und 15. Jahrhundert durchgehenden, sehr beliebten Dichtungsart bilden. Es herrscht auch in diesem Kreise jenes selbe Gemisch von Wirklichem und Phantastischem, welches wir in beinahe gleichmäßiger Weise überall angetroffen haben. Lorenzo schreibt z. B. zugleich philosophische Allegorien und überraschend wirklich gesehene Bauernszenen und Jagddarstellungen. Polizian, der Volkslieder sammelt und selbst in ihrer Weise dichtet, ist auch der Autor des sogenannten ersten Renaissancestückes, des Orfeo, in welchem die Art der Rappresentazioni sacre mit einer Geistigkeit verbunden ist, welche das Bewegte der Antike ins Spätgotisch-Ekstatische steigert und umdeutet[3]).

Nur wenn wir auf die Umdeutung selbst das Gewicht legen, können wir die Rolle der Antike im 14. und 15. Jahrhundert fassen. Die Art der Transponierung ist bei Polizian oder Pico — trotz aller Einzelunterschiede — im Grunde eine ähnliche wie sie bei Petrarca oder Rienzi gewesen ist. Überall wo antike Überlieferungen als Material fruchtbar werden, empfangen sie ihre Verinnerlichung, ihre Verlebendigung dadurch, daß sie verknüpft werden mit zeitgenössischen sinnlichen oder religiösen Vorstellungen. Diese Erscheinung allein bestimmt den geistigen Gehalt, daneben ist all der papierne Phrasenballast nur Begleit-

[1]) Burckhardt sagt, die italienischen religiösen Hymnen dieser Zeit — auch jene des Lorenzo Medici — seien so innerlich, daß sie von Protestanten hätten geschrieben sein können (op. cit. II, S. 229).

[2]) Vgl. Rankes schöne Analyse (Zur Geschichte der italienischen Poesie, Berlin 1837).

[3]) Vgl. Saxl op. cit. S. 225.

phänomen. Auch die Antike steht nur im Dienste jener großen Bewegung, die diesem ganzen Zeitalter ihr Gepräge gibt: der religiösen, innerlichen Erneuerung des Menschen. Erscheint uns doch heute die Geistigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts als Frucht jener großartigen geistigen Umwälzung des 13. Jahrhunderts, welche eine bewußte Wiedergeburt des inneren Menschen, seine Befreiung von dogmatischen Fesseln, die Basierung der Religion auf inneres, persönliches Erlebnis bedeutet und deren symbolische Träger Joachim von Fiore, der Hl. Franziskus, der Hl. Bonaventura waren. Für diese Entstehung des neuen geistigen Menschen, für diese christliche Renaissance — auch das Werden eines italienischen Nationalgefühls steht in engem geistigem Zusammenhang mit der ganzen Bewegung — ist die Antike, vor allem natürlich die späte, römische Antike, dieser großartige Schatz der nationalen Vergangenheit, ein wertvoller Bundesgenosse. So nimmt die christliche, spiritualistische Mystik bereitwillig Vorstellungen der spätantiken Mystik auf, welche der Idee dieser religiös-menschlichen Wiedergeburt dienen können, z. B. die Vorstellungen von der Erneuerung des Phönixvogels oder den Glauben an die Rückkehr der Toten zu neuem Leben. Auch die Ideenwelt des unter dem Einfluß der Franziskanermystik stehenden Tribunen Rienzi ist ein bezeichnendes Beispiel für die Art, wie die Antike für die neue geistige Bewegung als Rüstzeug verwendet wird[1]). Aber auch nur als Rüstzeug. Denn das ist ja gerade das ausschlaggebend Neue im Verhältnis dieses Zeitalters zur Antike, daß man diese nicht rezepiert — wie das in den vielen, sogenannten „Renaissance"-Perioden früherer Jahrhunderte der Fall war, wo man von ihr lebte, von ihr zehrte —, sondern sie dient jetzt mit ihrem Stoff, mit ihren Anregungen dem großen Ziel der Selbsterneuerung: der innerlich-menschlichen, der nationalen, der künstlerischen, vor allem aber der religiösen Selbsterneuerung.

Von wo immer man sich diesem Zeitalter nähert, wo man anfaßt, wo man angreift, überall bricht das Lebendig-Religiöse durch. Es wäre viel zu wenig, wenn man etwa sagen würde: die Hl. Katharina und der Hl. Bernhard in Siena, der Hl. Antonin und Savonarola in Florenz sind die Glieder einer durchgehenden Kette. Es würde auch nicht genügen, die Namen von noch zwanzig bedeutenden Heiligen oder Buß-Predigern hinzuzufügen. Denn ihr ganzes Leben, ihre ganze Tätigkeit, ihre ungeheure der Tätigkeit vollständig adäquate Wirkung wären ja gar nicht möglich gewesen, wenn nicht das ganze Leben um sie herum denselben Geist geatmet hätte. Bei jedem Menschen aus dieser Zeit, dessen Stimme wir noch vernehmen, herrscht als selbstverständliches Grundgefühl die Überzeugung, die Welt und er selbst seien böse, seien von Gott abgefallen und bedürften der Erneuerung und Erlösung, der Wiedereinkehr zum Reich Gottes. Auch die großen

[1]) Vgl. über dieses ganze Thema die grundlegenden Ausführungen von Konrad Burdach: Reformation, Renaissance, Humanismus (Berlin 1918). Wie sich die Antike in die christlich-mittelalterliche Grundstimmung des Individuums scheinbar kraus und im Grunde doch organisch hineinfügt, zeigt Warburg vortrefflich am Einzelbeispiel des Francesco Sassetti (Francesco Sassettis letztwillige Verfügung. Kunstwissenschaftl. Beiträge, August Schmarsow zum 50. Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit, Leipzig 1907, S. 129).

Florentiner Kunstmäzene, die man so gern als Vorboten eines antireligiösen Übermenschentums darstellt, machen keine Ausnahme. So war z. B. Cosimo Medici, der stets seine Bußzelle im Kloster S. Marco hatte, der intime Freund des Hl. Antonin, dieses allerfrömmsten Erzbischofs von Florenz, der zu seiner Zeit eine sehr ähnliche geistige Erscheinung gewesen ist wie später Savonarola. Antonin steht, ebenso wie mit den Medici, auch mit den anderen vornehmsten Florentiner Familien, deren Namen als Kunstfreunde, als Besteller von Kunstwerken allbekannt sind, in einem innig-geistigen Verhältnisse, und er widmet seine von glühend-religiösem Geiste getragenen Schriften über Lebensführung und Erziehung den Frauen dieser Familien. Es wäre allzuleicht, noch eine große Anzahl von Beispielen zu häufen: die tiefgehende Religiosität der Zeit, welche die ganze Gesellschaft durchdringt und verbindet, ist zu offenkundig[1]). Eng hängt mit der Religiosität auch die ganze ritterliche Ideenwelt zusammen, welche selbst noch im bürgerlichen Florenz die maßgebende ist[2]). Daß diese religiös-ritterliche Ideenwelt die Literatur der Zeit beherrscht, sahen wir bereits, ebenso auch daß alle Klassen an dieser Literatur gleich beteiligt waren, denn es besteht eben eine völlige kulturelle und religiöse Einheit zwischen den verschiedenen Schichten der Gesellschaft. Auch die Humanisten sind von dieser Einheit nicht ausgeschlossen. Ihre wissenschaftliche Produktion ist allerdings bloß von kleiner Einwirkung, aber ihre persönliche geistige Einstellung ist nichts weniger als exklusiv. Sie haben keine selbständige Weltanschauung und sie sind unvergleichlich stärker mit dem kirchlichen Glauben verbunden als dies gewöhnlich angenommen wird. Sie sind — mit verschwindenden Ausnahmen[3]) — sehr treue Söhne der Kirche, von denen diese nicht nur keine Gefahr zu befürchten braucht, sondern Hilfe und Stütze erfährt. Die meisten Humanisten sind auch in der geistlichen Literatur tätig — wie ja bekanntlich auch auf der anderen Seite ein großer Teil der weltlichen Literatur von Klerikern geschrieben wird —, und manchmal lassen die Humanisten jede andere Beschäftigung, um sich vollständig

[1]) Vgl. Robert Davidsohn: Geschichte von Florenz IV (Berlin 1922). Das reiche von Ludwig Pastor für die Religiosität der Zeit angeführte Material (Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters I, Freiburg 1901, 3. Aufl., S. 1—63) ergibt wegen der befangenen Einstellung des Autors ein verzeichnetes Gesamtbild. Um so klarer wirkt alles, was der so vollständig anders eingestellte und daher gegenüber den Erscheinungen der Religiosität um so kritischere Burckhardt bringt. Überhaupt stehen die meisten Einzelpartien der „Kultur der Renaissance" in keinem Gegensatz zu den von uns hier vertretenen Grundanschauungen.

[2]) Allerdings ist es nicht mehr die Ideenwelt des im Verschwinden begriffenen alten Feudaladels in seiner ursprünglichen Reinheit, sondern die des reichgewordenen Stadtadels, des neuen städtischen Rittertums; auch Bürger und Handwerker können jetzt Ritter werden und an Turnieren teilnehmen, aber gerade, daß sie es so lebhaft erstreben, zeigt, daß diese adelige Gedankenwelt noch in ihrer Spätzeit, noch in ihrem Verfall, eine lebendige ist. Es handelt sich bei dieser Erscheinung weder um einzelne romantische Züge um die Mitte des 15. Jahrhunderts (dies die Anschauung Weisbachs: Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance, Berlin 1901), noch um eine höfische Reaktion im letzten Drittel des Jahrhunderts (Anschauung Hamanns op. cit.), sondern um die lebendige Empfindung des gesamten Volkes selbst, während des ganzen 14. und 15. Jahrhunderts. Vgl. Davidsohn op. cit. IV, S. 205/15.

[3]) Wenn man die „kirchenfeindlichen" Humanisten aufzählen soll, so sind es immer wieder nur dieselben zwei: Valla und Beccadelli.



Abb. 25. Girolamo da Cremona, Auferstehung (Siena, Dom).



Abb. 26. Matteo di Giovanni, Kindermord, Ausschnitt (Siena, Servi di Maria).



Abb. 27. Robetta, Die Macht der Liebe.

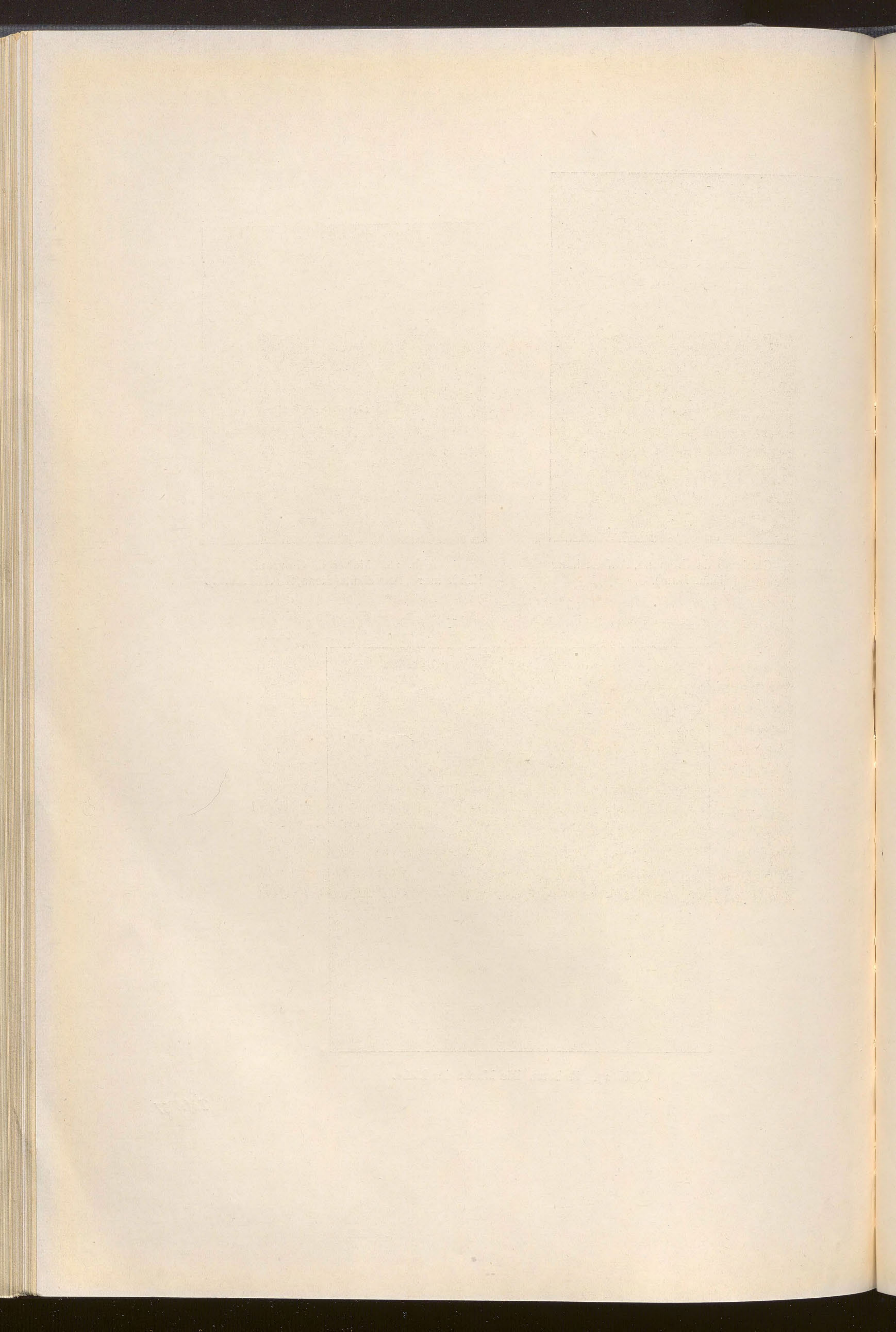
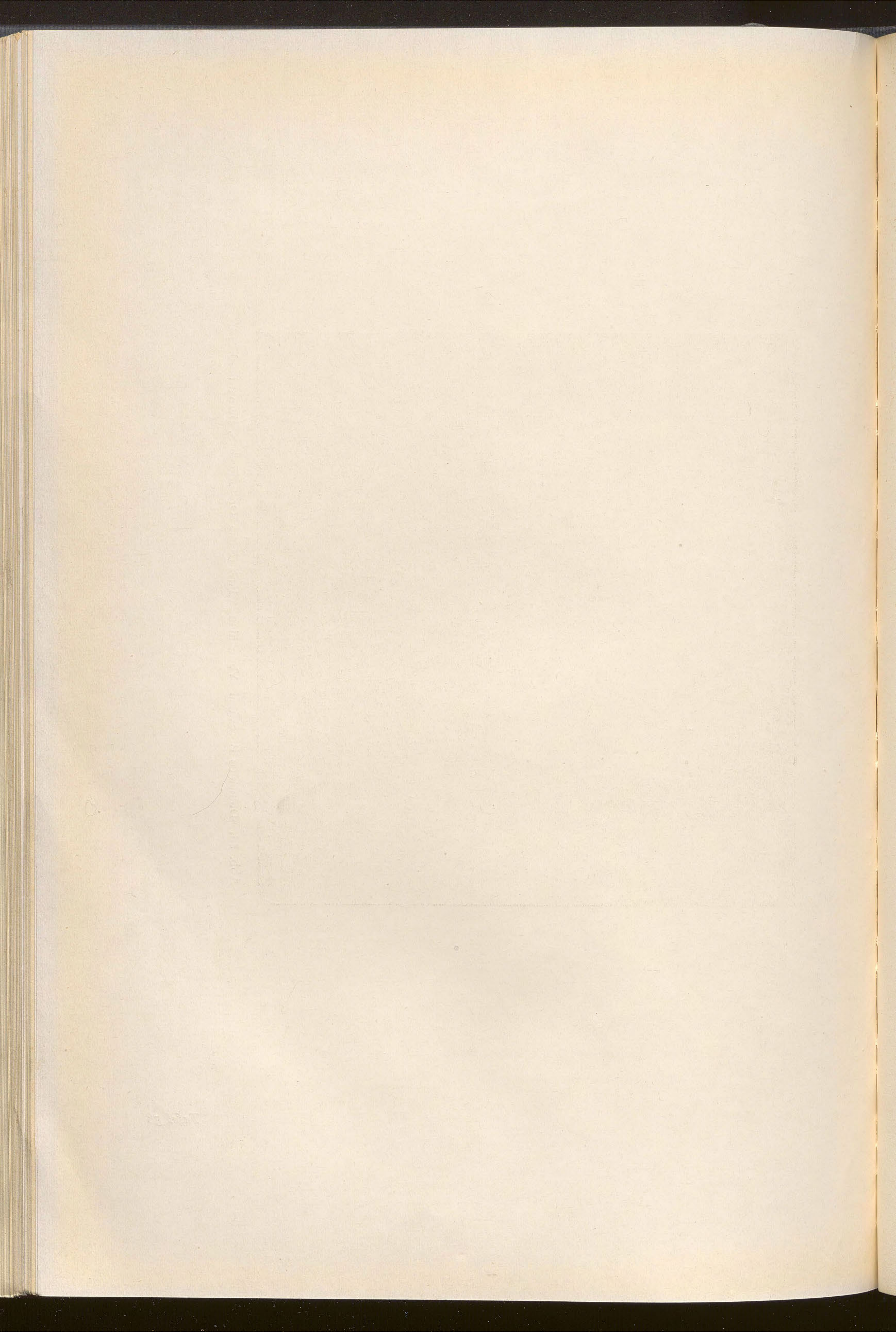




Abb. 28. Domenico Beccafumi, Vermählung Mariä (Siena, Oratorio di S. Bernardino).



der Kirche zu widmen[1]). Es wäre verwunderlich, wenn — wir wollen hier ein berühmtes Beispiel herausgreifen — zwischen dem Lorenzo-Kreise und Savonarola, welche beide doch so sehr in der Gedankenwelt ihrer Zeit verankert sind, tatsächlich ein so großer und prinzipieller Gegensatz geherrscht hätte, wie ihn eine spätere, sentimentale Geschichtsschreibung, die sich an pragmatisch-politische Äußerlichkeiten hielt, künstlich konstruiert hat. In Wirklichkeit bestand durch die gemeinsame geistige Grundlage eine tiefe, innere Verwandtschaft zwischen den beiden, da aus Savonarola nur das eigene religiöse Gewissen dieses Literaten- und Philosophenkreises sprach, deren unheidnischer Geist uns bereits von verschiedenen Gebieten her bekannt ist. Sie beugten sich vor dem Frate und das nicht nur zum Schein: Polizian, selbst Lorenzo, vor allem aber jener Pico della Mirandola, in dessen Persönlichkeit die verschiedenen und doch verwandten geistigen Fäden des Zeitalters so klar sichtbar zusammenlaufen. Er, der aus dem höchsten Adel seines Landes stammt, die ganze „humanistische" Bildung seiner Zeit vertritt, wird zelotisch fromm, und sein letzter Wunsch ist, als Dominikanermönch beerdigt zu werden. Seine „Bekehrung" steht in einer Linie mit seiner ganzen früheren geistigen Einstellung — wie dies z. B. auch bei Botticelli der Fall war —, und das Auftreten Savonarolas ist bloß ein äußerer Anlaß für ihn, bildet aber keinen inneren Wendepunkt in seinem Leben. Wir charakterisierten vorhin kurz den Geist der wissenschaftlichen Tätigkeit Picos, erwähnten auch, daß Eingebungen des Verzückungszustandes für ihn als wissenschaftliche Erkenntnis galten; Savonarola, der auf demselben mystischen Wege zu seinen politischen Erkenntnissen gelangte und der Plato einen göttlichen Menschen nannte, sagte mit vollem Recht in der Leichenrede, welche er über Pico hielt, daß dieser vielleicht deshalb nicht Mönch geworden sei, weil er schon durch seine wissenschaftliche Arbeit der Religion förderlich sein zu können glaubte.

Es ist bezeichnend für die christlich-spiritualistische Gedankenwelt Picos, daß die große Freude, welche er an den Dingen der Welt hat, bei weitem nicht eine rein empirische ist, sondern vor allem eine religiöse: er freut sich über sie, weil sie Schöpfungen Gottes sind. Denn auch im Lorenzo-Kreise, wie überhaupt im ganzen Zeitalter, ist immer noch der Geist des Hl. Franziskus, der franziskanischen Mystik lebendig. Es ist immer wieder diese selbe Zweispältigkeit des „Renaissance"-Menschen, die wir auf allen Gebieten vorgefunden haben: das beständige Gepaartsein einerseits von Wirklichkeitssinn, andererseits von religiösem, selbst phantastischem Mystizismus. Die Dosierung ist je nach Individuen oder Schichten eine etwas verschiedene, aber die zwiespältige Grundlage ist bei allen gleichermaßen vorhanden, ob es sich um Künstler oder Humanisten, Naturwissenschaftler oder Kleriker, Adelige oder Bürger handelt. Und die Antike steht immer bloß im Dienste dieses zwiespältigen Gewebes; sie dient auf allen Gebieten des Geisteslebens sowohl dem einen, wie dem anderen Faktor. Diese zwei Grundfaktoren durchdringen sich das ganze 14. und 15. Jahrhundert über in einer zwar sachlich unlösbaren, wenn auch für uns heute oft

[1]) Z. B. Gregorio Cornaro in den 30er, Maffeo Vegio in den 40er Jahren des 15. Jahrhunderts.

analytisch trennbaren Weise. Die alte, rein auf das Transzendente gerichtete Weltanschauung ist noch lange nicht tot, wenn sie auch ihre unumstrittene Herrschaft eingebüßt hat und sich immer mehr mit Elementen der neuen, auf das Diesseits eingestellten Weltanschauung vermischt. Andererseits hat sich diese auch noch bei weitem nicht in ihrer Reinheit durchgesetzt, um so mehr, als ihr ja notwendigerweise noch lange Zeit ihre Entstehung aus der früheren Weltanschauung anhaften muß. Die Zwiespältigkeit der geistigen Kultur des 14. und 15. Jahrhunderts — auf künstlerischem Gebiete würden wir sagen: die Zwiespältigkeit der Spätgotik — beruht darin, daß den ihr innewohnenden neuen Bestrebungen durch das Transzendente — welchem jene absolut nicht als diametrale Gegensätze gegenüberstehen — noch immer gewisse Grenzen gezogen sind, die nicht überschritten werden können.

Dies ist auch in großem Maße im frühen Stadium der Reformations- und Gegenreformationszeit in Italien der Fall. Hier sind Reformation und Gegenreformation die Früchte derselben religiös-subjektivistischen Entwicklung, und sie haben in ihrem Wesen außerordentlich viel Gemeinsames. Sowohl die auf Subjektivismus gestellte Reformation, wie die auf Empfindung basierte Gegenreformation sind in gewissem Maße das Endresultat des christlichen Spiritualismus der vorigen Jahrhunderte; sie wären undenkbar ohne die religiöse Spannung und Erregung, ohne den Mystizismus und das Erlösungsbedürfnis der vorhergehenden Zeit. Die vorangegangene spiritualistische Mystik hat für die Reformation und Gegenreformation gleichermaßen die Waffen geschmiedet, und auch die innere Verwandtschaft mit dem Norden ist in beiden Richtungen gleicherweise vorhanden. Die geistigen Vorgänger Luthers — wie z. B. der berühmte Nominalist und Augustiner-Eremitengeneral Gregorio von Rimini (gest. 1358), in dessen von Luther gut gekannten Schriften bereits das Wesen der Gnadenlehre enthalten ist — sind z. T. auf italienischem Boden zu suchen. Die Reformation greift, ebenso wie es seinerzeit die deutschen Mystiker des 14. Jahrhunderts getan haben, auf den Hl. Bonaventura, auf die im späten Mittelalter in Italien entstandenen Meditationes und Psalterien als auf Wesensverwandtes zurück. In der ersten Zeit der Gegenreformation streifen gerade jene Kreise — es genügt an die Freunde Vittoria Colonnas zu denken —, aus welchen die Elite der Gegenreformationsstreiter herauswachsen sollte, unwillkürlich hart an den Protestantismus und stehen in beständigem Verdacht des Ketzertums. Auch der berühmteste italienische Kanzelredner seit Savonarola: der Kapuzinergeneral Bernardino Occhino, der durch seine Predigten alle Städte in Taumel versetzt, gehört zum engsten Kreise Vittoria Colonnas; er wird Ketzer und flieht nach nordischen Ländern, nach der Schweiz und nach Deutschland. Es ist wohl kein Zufall, daß dieser Mann, der den deutschen Protestanten viel zu radikal wird, aus Siena stammt, der eindeutig-gotischesten Stadt Italiens, der Heimstätte spiritualistischer Mystik.

Mit diesem symbolisch wirkenden Lebensschicksal, welches die dem Norden verwandte christlich-subjektive Grundströmung italienischen Geisteslebens auch rein äußerlich zum Ausdruck bringt, wollen wir unsere Betrachtungen schließen.

Dvořák sagt treffend an einer Stelle[1]), daß der Versuch Luthers, die Religion in die Sphäre des innerlich Erlebten zu übertragen, in den katholischen Ländern tiefer eingewirkt hat als in den protestantischen. Vielleicht ist es uns bis zu einem gewissen Grade gelungen, im Gebiete der immanenten Entwicklung der Kunst auf den großen Umkreis und die tiefen Grundlagen einer gotisch-subjektivistischen Grundströmung in Italien hinzuweisen und es — wenn auch nur ganz flüchtig — anzudeuten, daß diese organisch inmitten der ganzen gleichgerichteten italienischen geistigen Entwicklung verläuft.

[1]) Dvořák: Über Greco und den Manierismus (Jahrbuch für Kunstgeschichte I 1921/22) S. 32.

BESPRECHUNGEN

GEORG LIPPOLD, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck. München 1923. Groß-8°. VIII, 293 S.

Schon 1913 hatte die Bayerische Akademie der Wissenschaften aus der bei ihr bestehenden Zographos-Stiftung folgende Preisaufgabe gestellt: ,,Die stilistischen und sonstigen Umgestaltungen, welche antike Kopisten und Bildhauerschulen mit den von ihnen wiedergegebenen oder benützten Bildwerken vorgenommen haben, sollen an möglichst zahlreichen Beispielen systematisch und zeitlich geordnet dargelegt und beurteilt werden". Mit Rücksicht auf die politischen Ereignisse der Zwischenzeit mußte indessen der Ablieferungstermin weit herausgeschoben werden, und erst seit dem Vorjahre liegt die mit Spannung erwartete Bearbeitung des überaus wichtigen Themas aus der Feder des Erlanger Professors vor. Lippold hat bereits eine ganze Reihe von wichtigen Einzelaufsätzen aus dem Gebiete der Kopienkritik veröffentlicht und verfügt über eine ungewöhnliche Kenntnis der zahllosen und weit verstreuten Statuen und Statuenreste des klassischen Altertums. Sein wegen der Not der Zeit, in der es gedruckt wurde, leider gänzlich unillustriertes Buch ist denn auch so schwergelehrt, daß auch nur die allgemeinste Inhaltsangabe sich im Rahmen dieses Berichtes nicht geben läßt, zu schweigen von Erörterungen im einzelnen. Nur über die Art, wie Lippold seine Aufgabe angegriffen hat, will ich versuchen, ein Urteil abzugeben. Die Hoffnungen auf eine grundsätzliche Klärung der Arbeitsweisen römischer Kopisten hat die Arbeit nicht ganz erfüllt. Dies liegt daran, daß sie, obwohl in 18 verschieden überschriebene Abschnitte gegliedert, keine systematisch aufgebaute Darstellung bietet, sondern Besprechungen einer unendlichen Fülle von einzelnen Statuentypen, die nicht leicht in der Erinnerung haften, weil sie mehr aus äußeren als aus inneren Gründen aneinandergereiht sind und in aller Kürze sich weder von apodiktischem Urteil noch von subjektiven Hypothesen freihalten. Gerade unbeweisbare Vermutungen teilt Lippold m. E. allzu freigebig mit. Wohl hat er Gesichtspunkte dafür aufgestellt, auf welche greifbaren Tatsachen zur Beurteilung der römischen Kopien vor allem zu achten ist. Es sind solche, die auf Zeit und Ort der Herstellung Schlüsse zulassen, d. h. Tatsachen sowohl des Materials, also etwa der Marmorsorte, seiner technischen Bearbeitung und des zum Teil unmittelbar daraus folgenden Stilcharakters, ferner Tatsachen der Verbreitung eines Statuentypus, sei es im Osten oder Westen der antiken Kulturwelt, unter datierbaren Gesamtfunden oder als Umbildung zum Porträt. Es finden sich hierüber sehr nützliche Zusammenstellungen, wenn sie auch oft nur das Material für eindringendere Forschungen bieten, die der Folgezeit vorbehalten bleiben. Zu einem Lehrsystem werden die zahlreichen Beobachtungen indessen nicht zusammengefügt. Den Verzicht hierauf begründet Lippold in seinen Schlußsätzen: ,,Fast jeder Fall der Kopiendifferenz ist individuell gelagert. Die allgemeinen Regeln, die aus unseren Untersuchungen abgeleitet werden oder sich daraus noch ergeben können, helfen doch nur in beschränktem Maße, und schließlich gibt doch die nicht zu lehrende, nur zu lernende Kenntnis dessen, was griechische Kunst ist, die Entscheidung darüber, was in den Kopien römische Zutat, römische Änderung ist". Ein gefährliches Wort, denn allgemein angewandt könnte es zu einem persönlichen Vertrauen in die gefühlsmäßige Erfassung vom Wesen griechischer Kunst führen, das eine wissenschaftliche Verständigung der Fachgenossen untereinander mehr oder weniger ausschließt. Der Grund zu jener Skepsis, die jedem Mitarbeiter auf dem Gebiete der Kopienkritik bekannt sein dürfte und die sich gelegentlich zur Verzweiflung steigern kann, liegt in Wahrheit wohl eher an der immer noch ungenügenden Durchforschung der Bildnerei in römischer Kaiserzeit. Weder über das Bildnis noch über das historische Relief oder über die Sarkophagplastik besitzen wir eine zusammenfassende Darstellung, die den zahlreichen und mannigfachen Fragen, die diese Gattungen in rein formaler Hinsicht stellen, irgendwie gerecht wird. Wir befinden uns zur Zeit hierfür noch in dem Stadium analytischer Voruntersuchungen, und die Zeit einer Synthese ist noch nicht gekommen. Die Tempelplastik der Kaiserzeit, deren urkundliche Zeugnisse die Münzbilder sind, wird ferner überhaupt noch kaum beachtet. Es sollte nun aber doch nicht verkannt werden, — und andere, zum Teil wiederum süddeutsche Gelehrte sind hierfür auch schon tätig gewesen —, daß die römischen Kopien oder gar die Umbildungen klassischer Meisterwerke zunächst in dem Zusammenhange des kaiserzeitlichen Kunstwollens im ganzen ihre Erklärung finden. Nur der stete Vergleich jener Nachbildungen mit Originalskulpturen der gleichen Epoche kann zu Datierungen oder Lokalisierungen führen und damit zur Er-

kenntnis eines bestimmten Zeitstiles, dem alle Kunstwerke gleichmäßig unterliegen, sowie zur Feststellung bestimmter Künstlerpersönlichkeiten. Bevor für die stilistischen Erscheinungen der Kaiserzeit die richtige Formulierung gefunden ist, muß daher das Unternehmen, aus den Kopien die Vorstellung der verlorenen Originale wiederzugewinnen, auf die Hälfte des dazu nötigen Fundamentes verzichten. Lippold ist sich dieser Sachlage bewußt und bedauert an verschiedenen Stellen seines Buches das Fehlen von Einzeluntersuchungen, ohne diese selber vornehmen zu können. Für das in seinem Werke mit großer Willenskraft Geleistete schulden ihm die Fachgenossen den lebhaftesten Dank, aber, so wichtig und anregend das Buch ist, so erhebt sich aus fast jeder Seite die Mahnung, auch auf die zahllosen Werke römischer Bildhauerkunst endlich in großem Umfange die peinlich genauen und nüchternen Untersuchungsmethoden anzuwenden, wie sie etwa der antiken Vasenkunde oder der Bauforschung in neuester Zeit so bedeutende Fortschritte verschafft haben. K. A. NEUGEBAUER.

OTTO HÖVER, Vergleichende Architekturgeschichte. Allgem. Verlagsanstalt München 1923, 4°.

Von diesem Buche wäre vorab zu sagen, daß sein Erscheinen an sich schon von symptomatischer Bedeutung sei. Bis vor zwei Jahrzehnten dachte man immer an Malerei, selten an Plastik, fast nie an Baukunst, wenn im allgemeinen Probleme bildender Kunst erörtert wurden. Daß jetzt ein solches Buch genereller Betrachtung die Architektur in die Mitte rückt und nur anhangweise von Malerei redet, deutet darauf hin, daß inzwischen die totgeglaubte Mutter der Künste zu neuem Leben erwacht ist. Man spricht wieder von Architektur außerhalb der Architektenschaft. Auch wendet sich dieses Buch nicht lediglich an Fachgenossen; es will nicht nur belehren, sondern es will schließlich mit eindringlicher Beredsamkeit auch einem weiteren Publikum für nicht hinlänglich anerkannte Werte deutscher Kunst die Augen öffnen.

Ausgehend von A. E. Brinckmann und Paul Franke, und weiter zurückweisend auf Riegl und Schmarsow unterscheidet Höver einerseits Massenbau und Gliederbau, andererseits Raumbau erster und zweiter Ordnung, das heißt einen additiv verfahrenden Raumbau, bei dem den einzelnen Raumteilen eine gewisse Selbständigkeit verbleibt und einen integrierenden Raumbau, dessen einheitliches Gesamtgefüge sich durch untergeordnete Teilräume bereichert. Dem Massenbau und Gliederbau entspricht als die nächste Entwicklungsstufe der Raumbau erster Ordnung; dem höher entwickelten Gliederbau als die höchste Entwicklungsstufe der Raumbau zweiter Ordnung. Dabei waltet Periodizität. Eine analoge Entwicklung läßt sich innerhalb antiker Kunst von Ägypten bis zu dem byzantinischen Wölbungsbau, innerhalb mittelalterlicher Kunst vom Frühromanischen bis zur späten Gotik, in der Renaissance von klassischer Ruhe bis zu den Wundern barocker Raumgebilde bei unseren deutschen Meistern, den Balthasar Neumann, Bär, Sonnin verfolgen. Von einem anderen Gesichtspunkt aus werden Stufen von Ruhestilen und Bewegungsstilen unterschieden, ferner auch hier taktische (haptische) Werte von optischen Werten der Form.

Der historischen Periodizität begegnet die national gefärbte Rassenbegabung. So stellt sich beispielsweise die in Frankreich ausgebildete hohe Gotik als Bewegungsstil und als ein nordrassisch (germanisch) bedingter „Gliederbau plus Wölbung" dar, bei dem „das Räumliche die mathematische Funktion des Gliederwerkes" ist. Die orientalischen Bauformen werden allesamt als vergeistigte Ruhestile charakterisiert (abgesehen von der indischen Architektur).

Auf bestreitbare Einzelheiten soll hier nicht eingegangen werden. Es verfängt in diesem Zusammenhang wenig, ob man z. B. den dorischen Tempelbau aus einem älteren Holzbau ableitet (wofür doch manches spricht), oder ob man ihm mit Höver als einen Steinbau ab ovo ansieht. Auch versagen wir es uns, der Darstellung kapitelweise nachzugehen. Das Ganze gipfelt in einer analysierenden Betrachtung der deutschen spätbarocken Wölbungsbauten, der man es anmerkt, wie sie aus einem innig gefühlten Erlebnis hervorgegangen ist.

Das Schlußkapitel betrachtet, nicht eben systematisch, vielmehr aphoristisch, einzelne Erscheinungen der Malerei, der Plastik und wieder der Architektur unter verschiedenen Gesichtspunkten der vorhergehenden vergleichenden Darstellung. Daß viele neue und fruchtbare Probleme damit aufgestellt seien, wie der Verfasser anzunehmen scheint, vermag ich nicht einzusehen. Für ein Kapitel wurde hier zu vieles angeschnitten; für eine aufklärende Darstellung bleibt es zu wenig.

Ein sehr persönliches Verhältnis zu seinem Gegenstande beseelt und trägt das ganze Buch. Hierauf

beruhen einige Unzulänglichkeiten, aber zugleich erhebt es sich dadurch über viele andere Fachliteratur. Hier redet noch ein Gläubiger, ein Jugendlicher, kein resignierter Skeptiker. Seine Sprache ist nicht abgeklärt, vielmehr bisweilen hastig abgerissen und arbeitet reichlich mit Antithesen und übertreibenden Superlativen, aber sie regt an und hat Eigenes und Feines zu sagen. So begrüßen wir denn Hövers Buch im ganzen als eine frische und fruchtbare Leistung. —

Die Illustrierung des Textes durch nahezu zweihundert gut gewählte Lichtdrucke ist besonders zu rühmen. Schade nur, daß auch hier wieder, wie sonst gewöhnlich in der Beschriftung von Architekturaufnahmen, die Architekten, wo sie bekannt sind, nicht genannt werden!

G. PAULI.

HEINRICH EHL, Die ottonische Kölner Buchmalerei. (Forschungen zur Kunstgeschichte Westeuropas, herausgeg. v. Eugen Lüthgen, Bd. IV). Kurt Schröder, Bonn und Leipzig 1922.

Das Thema harrte seit langem einer Behandlung. Bisher stand nur die kurze Zusammenstellung in Michels Histoire de l'art zur Verfügung, in der Haseloff die Kölner Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts in Gegensatz stellt zu Reichenau und Echternach: während diese im wesentlichen der Adatradition ihre Anregungen verdanken, schließen sich die Kölner Miniaturen an die Schule von Corbie und die Palastschule an. Haseloff nimmt eine Scheidung des Kölner Materials in 3 Gruppen vor. Bei der ersten ist die Anlehnung an die genannten nordfranzösischen Vorbilder besonders eng, während sich bei der zweiten darüber hinaus eine Annäherung an den Stil des Registrum Gregorii und bei der dritten Beziehungen zu Trier und Echternach konstatieren lassen.

An diesen Feststellungen war nichts zu ändern, sie waren lediglich auf eine breitere Basis zu stellen, vor allem mußte das Material möglichst vollständig zusammengetragen werden. In diesem letzteren Punkte bedeutet das Ehl'sche Buch einen entschiedenen Schritt vorwärts. Freilich gebührt auch dies Verdienst zum Teil der eifrigen Sammeltätigkeit Haseloffs, dessen Photos rheinischer Handschriften dem Verfasser geschlossen zur Verfügung standen.

In der Gliederung des Stoffes versucht Ehl, etwas über Haseloff hinauszukommen, von der ersten Gruppe, den rein malerischen, ganz unter nordfranzösischem Einfluß stehenden Wirken, trennt er die beiden frühesten — das Evergerlektionar (zwischen 985 und 99) und das Pariser Sakramentar — ab, weil sich in ihnen eine „südwestliche" Unterströmung bemerkbar mache. Südwestliche Kunst ist dabei Sammelbegriff für Reichenau, Trier und Echternach. Ehls Argumente für diese südwestlichen Einflüsse sind indessen nicht überzeugend, er ließe diese Werke besser bei der Hauptgruppe. Dagegen ist die Entwicklung, die innerhalb derselben konstatiert wird, einleuchtend, die hier aufgestellte Reihe zeugt von gutem Stilgefühl. Die Unterschiede zwischen Früh- und Spätwerken — also etwa zwischen Gereonsevangeliar und Hitda-Codex — sind ganz ähnlich wie bei der Reichenauer Liuthar-Gruppe: die Formen werden größer aber sparsamer, die Oberfläche ist in den späteren Erzeugnissen weniger belebt, die Anlehnung an die Vorbilder weniger eng, die Linienführung zügiger, das Ganze manirierter — auch in der Technik.

Bei der zweiten Gruppe, den Wirken des „malerischen Mischstils", bei welchem der südwestliche Einfluß ja nun deutlich ist, sieht Ehl die Vorbilder in spätechternacher Arbeiten, in der Art von Brüssel 9428 und Paris lat. 10438. Haseloffs Hinweis auf Beziehungen dieser Gruppe zu Trier, speziell auf die Verwandtschaft des Codex in Cheltenham — jetzt übrigens bei Pierpont Morgan — mit dem Registrum Gregorii erscheint indessen glücklicher auch im Hinblick auf die Datierung, denn dieser „malerische Mischstil" setzt doch noch im $^2/_4$ saec. XI ein, und seine ersten Werke sind jedenfalls noch gleichzeitig mit den späten Handschriften der malerischen Hauptgruppe, wenn er auch als Ganzes eine spätere Entwicklungsstufe repräsentiert.

Zu besseren Resultaten führt die Untersuchung der dritten Gruppe, der Werke des „dekorativen Stils". Bei Michel ist von ihnen nur das Stuttgarter Evangeliar bibl. fol. 21 genannt und zwar als „schlechte Nachahmung einer Handschrift, die jetzt ihrer Bilder beraubt in Manchester liegt". Demgegenüber zeigt Ehl, daß es sich vielmehr um eine spätere, schon stark lineare und durch ihre helle Farbigkeit abgesonderte Gruppe handelt, in welcher die Codices in Stuttgart und Manchester gleichgeordnet nebeneinanderstehen. Sie zeigt das Südwestliche noch ausgeprägter als die vorige, behält aber gleichwohl die

Evangelistentypen der Palastschule bei. Ehl nennt eine ganze Reihe solcher Handschriften, sie bestimmen das Bild der Kölner Buchmalerei in der $^{2}/_{2}$ des XI. Jahrhunderts.

Auch die zahlreichen und trotz ihrer Kleinheit nicht schlechten Abbildungen, der Versuch, die Kölner Malerei in der ½ saec. XII zu charakterisieren, und der Hinweis auf die engen Beziehungen zu Belgien in dieser Zeit, bedeuten erfreuliche Qualitäten des Buches. Den Anspruch, eine erschöpfende Behandlung der Materie zu liefern, kann es dagegen nicht stellen. Der Verfasser besitzt zweifellos Blick und hat eher zuviel als zu wenig Einfälle, aber es fehlt an wissenschaftlicher Exaktheit. Er verwickelt sich ständig in Widersprüche; z. B. datiert er S. 227 die Darmstädter Handschriften 530 und 508 Anfang, S. 216 dagegen Mitte saec. XII. Der Codex des Kölner Priesterseminars, welcher den ersten starken südwestlichen Einfluß zeigt, wird Mitte saec. XI angesetzt, gleichwohl heißt es S. 157, die südwestdeutschen Einflüsse verdichten sich seit dem Beginn des $^{2}/_{4}$ saec. XI immer mehr. S. 75 sind byzantinische Einwirkungen als unmittelbare lebendige Entlehnungen aus der zeitgenössischen byzantinischen Kunst erklärt, schon 2 Seiten danach stammen dieselben byzantinischen Züge aus zweiter Hand, d. h. sie sind durch die nordfranzösische karolingische Kunst vermittelt. S. 79 wird versichert, die großen Evangeliare des malerischen Hauptstils ständen auf dem Boden der rein malerischen Tradition und der rein nordfranzösischen Ikonographie, S. 84 ist in der führenden Handschrift dieser Gruppe schon ein südwestlicher Einfluß aufgedeckt.

Und das sind keine Einzelfälle.

Auch die Naivität der Argumentation und mancher Behauptungen setzt oft in Erstaunen: S. 247 wird der theologisch spintisierende Inhalt einer Darstellung als etwas speziell Süddeutsches angesprochen zu einer Zeit, wo Rupert von Deutz lebte und das bei einer kölnischen Miniatur! Die ikonographische Ableitung der neutestamentlichen Szenen aus Monte Cassino, „wo die Wiege der Ikonographie des christlichen Abendlandes für das ganze 2. Jahrtausend gestanden hat", bleibt reine These, und wenn man sieht, wie Ehl in der Annahme, der Gregor des bibl. fol. 21 in Stuttgart sei ein Werk des 11. Jahrhunderts — in Wirklichkeit ist er älter wie Ehl in seiner „Ältesten deutschen Buchmalerei" selbst sagt — aus diesem Bild die kühnsten Folgerungen zieht nicht nur auf byzantinische Einflüsse am Niederrhein, sondern sogar auf eine unmittelbare Anregung durch die gleichzeitige Wandmalerei, und zwar speziell durch Werden, so wird allerdings das Vertrauen an die Glaubhaftigkeit der Resultate stark erschüttert.

Ehl sagt zwar von sich, er baue auf breitester Grundlage eines allgemeinen abendländischen Vergleichsmaterials auf (S. 221), das hindert ihn aber nicht, dem Codex Wittechindeus in Berlin eine Rolle bei der Überleitung der Adakunst zur neuen südwestdeutschen Malerei zuzuweisen, einen Zusammenhang zwischen dem Friedrichslektionar und dem reichlich 100 Jahre jüngeren Scheyerner liber matutinalis zu konstatieren (S. 249) oder zu behaupten, weder im Gebiet der südwestdeutschen Kunst, noch in Regensburg komme es im 12. Jahrhundert zu einer neuen lebensfähigen Gestaltung.

Bei einer wirklichen Übersicht über die abendländische Malerei des 10.—12. Jahrhunderts wäre auch die viel zu späte Ansetzung der Hitda in Darmstadt und des Gießener Evangeliars nicht möglich gewesen. Im Hinblick gerade auf Reichenau und Echternach, wo es doch an einigermaßen zeitlich festgelegten Beispielen nicht fehlt, muß eine Datierung dieser beiden Kölner Handschriften in das 6. Jahrzehnt unmöglich erscheinen, die 20er oder 30er Jahre kommen in Frage.

Noch peinlicher als alle diese Dinge wirkt die Neigung des Verfassers, überall Beziehungen zu fremden Kunstkreisen zu sehen. Diese ständigen Abhängigkeiten, die oft nichts weniger als deutlich sind — ich denke an den belgischen Einfluß beim Markus des Gereonsevangeliars oder an die inhaltlichen Beziehungen des Christusbildes im Seminar-Codex zu Bamberg A I 47 — verwirren den Leser vollständig. Er verliert darüber die wirklich bestimmenden Faktoren ganz aus dem Auge. Vor allem werden immer wieder südwestliche Einflüsse gesucht, Ehl nennt selber einmal die Untersuchung des Reichenauer Einflusses das Leitmotiv seiner Arbeit. Dagegen tritt die Abhängigkeit von den nordfranzösischen Schulen, vor allem von Corbie, der Hauptquelle, die einmal hätte genau präzisiert werden müssen, ganz in den Hintergrund, ein Punkt, der sich auch in der Wahl der Abbildungen geltend macht: Es wird nicht eines der wirklich maßgebenden Vorbilder reproduziert, dafür aber eine ganze Reihe belgischer Miniaturen — einem unwesentlichen Exkurs zuliebe.

Schließlich noch ein Wort über das Kapitel Ornamentik. Gerade auf diesem Gebiete pflegt der

Anschluß an die Vorbilder ma. Hss. besonders eng, die Abhängigkeit besonders deutlich zu sein, aber trotzdem kommt man ohne ein sehr genaues Studium der Einzelformen nicht aus, darf nicht auf allgemeinen Ähnlichkeiten fußen wie Ehl. Auf diese Weise entgeht ihm die auffallend enge Verwandtschaft der Bordüren in Gruppe 3 mit Corbie, und die Beziehungen der Initialen derselben Gruppe zu Echternach kommen nicht klar zur Geltung.

Es sind also — von Äußerlichkeiten wie dem Gewimmel von Druckfehlern („Colonia Agrippinensa" oder „Oscultaturme osculoris sui" sind besonders schön) ganz abgesehen — immer wieder Einwände zu erheben, und zwar nicht nur gegen einzelne Ergebnisse, sondern ganz prinzipielle gegen die Sorgfalt und Methode der Untersuchung und auch gegen die Disziplin der Darstellung.

Als Ganzem wird man deshalb dem Buche schwerlich eine lange Lebensdauer prophezeien können. Immerhin bleiben die Zusammenstellung des Materials sowie einige Resultate sehr erfreulich, und es muß hervorgehoben werden, daß einzelne Abschnitte anregend und flüssig geschrieben sind.

BOECKLER.

HERMANN BEENKEN, Romanische Skulptur in Deutschland (XI. und XII. Jahrh.). Handbücher der Kunstgeschichte, herausgegeben von Georg Biermann, Leipzig 1924, XLIII und 277 S. (Klinkhardt & Biermann).

Was Hermann Beenkens Arbeit von vielen neueren Veröffentlichungen über die Plastik des Deutschen Mittelalters unterscheidet, ist die zurzeit nicht selbstverständliche Tatsache, daß dem Autor das von ihm behandelte Gebiet bekannt ist. Im Besitz einer umfassenden Übersicht über den Denkmälerbestand und die innerhalb desselben bestehenden Zusammenhänge, gestützt auf eine klare und im wesentlichen sicher zutreffende Vorstellung von der stilgeschichtlichen Entwicklung, und wohl vertraut mit der nicht selten an abgelegener Stelle veröffentlichten Literatur, vermag er die Denkmäler regional und chronologisch in einer fast durchweg überzeugenden Weise zu ordnen und bei der sorgsam analysierenden Behandlung des Einzelfalles doch stets die Anschauung des allgemeineren Zusammenhanges festzuhalten. Es ist eben ein erheblicher Unterschied, ob ein mehr oder minder „distinguished foreigner" eine Anzahl von Reproduktionen mit einigen begeisterten und begeisternden Begleitworten versieht, oder ob jemand, der die Detailarbeit zwar zu überwinden, aber nicht zu umgehen versucht, und dem die Spezialforschung bereits so wichtige Ergebnisse wie die Umdatierung der Gernröder Stuckreliefs und die entwicklungsgeschichtliche Aufklärung der Niederrheinischen Plastik verdankt, den Stoff tatsächlich zu „bearbeiten" versucht. —

Eine zusammenfassende Einführung zeichnet knapp, klar und temperamentvoll (nur, wenn man das heute schon in aller Bescheidenheit aussprechen darf, sollte es nicht doch an der Zeit sein, den durch den Expressionismus diskreditierten bestimmten Artikel allmählich wieder in seine Rechte einzusetzen, und den Gebrauch von Worten wie „spreiten", „abwinkeln", „hervorballen", „Archaïk", „Ägyptik" usw. ein wenig einzuschränken?) die große Entwicklungslinie, die vom Vor-Romanischen zum Streng-Romanischen und von da aus zu demjenigen Stil führt, den man bisher als „Übergangsstil" zu bezeichnen gewohnt war: es wird gezeigt, wie sich die lockere und immer noch unter „illusionistischen" Prinzipien angeschaute Welt in eine gefestigte und in eminentem Sinne plastisch geformte verwandelt, wie die in ein noch immer räumliches oder zum mindesten raum-symbolisierendes Kontinuum eingebetteten und zugleich durch den Zusammenhang eines zeitlich fortlaufenden Geschehnisses verbundenen Figuren sich isolieren und tektonisieren, wie aus der Bildplastik Bauplastik wird, — und wie erst diese Preisgabe der vor-romanischen Lebendigkeit es möglich macht, daß eine nächste Epoche der um der Verfestigung willen zum Erstarren gebrachten Formenwelt ein neues Leben abgewinnt und, nach jenem großen Konsolidierungsprozeß, die verlorene Bewegtheit der noch-nicht-plastischen Form durch eine neu gewonnene Bewegtheit der nunmehr plastisch gewordenen zu ersetzen vermag.[1])

[1]) Der Unterzeichnete freut sich, in einer inzwischen erschienenen, in wissenschaftlicher Beziehung anspruchsloseren und leider noch ohne Kenntnis der hier besprochenen Arbeit abgefaßten Veröffentlichung über die Deutsche Plastik des XI. bis XIII. Jahrh. diesen Entwicklungsvorgang (dessen Erkenntnis ja schon durch Goldschmidt, Creutz und Giesau angebahnt wurde) in einer etwas anderen Terminologie, dem Sinne nach aber ähnlich dargestellt zu haben.

Das Schwergewicht der Arbeit ruht auf den Einzeltexten zu den rund 200 meist ausreichend guten, nur leider nicht immer in glücklichem Ausschnitt erscheinenden [1]) Autotypien, deren Vorlagen zu einem beträchtlichen Teil vom Verfasser selbst aufgenommen wurden, und die den erhaltenen Denkmälerbestand in einer bisher nicht annähernd erreichten Fülle vor uns ausbreiten — wobei die Freude an der Mitteilung des wenig oder gar nicht Bekannten durch eine besonnene Kritik seiner ästhetischen und historischen Bedeutung gezügelt wird. In diesen Einzeltexten, die den Abbildungen der besprochenen Denkmäler und Denkmälergruppen in der Weise zugeordnet sind, daß Text und Bild — nach Möglichkeit — zugleich überblickbar werden, werden die vorgeführten Werke nicht nur fein- und scharfsinnig analysiert, sondern auch in ihren kunstgeschichtlichen Beziehungen erörtert, und es ist nicht möglich, die Menge neuer Beobachtungen und Hypothesen, die in diesen Bemerkungen investiert sind, hier auch nur anzudeuten (besonders wertvoll erscheint, um nur einige wenige Punkte hervorzuheben, der Versuch, die Hildesheimer Türreliefs auf 3 verschiedene Meister zu verteilen, der Hinweis auf die z. T. freilich noch nicht bestimmt faßbaren Beziehungen der sächsischen Plastik zur süddeutschen und rheinischen, die neue und zweifellos richtige Datierung der sog. Maasschule, und namentlich die eingehende Erörterung der bisher vergleichsweise vernachlässigten süddeutschen Plastik).

Es wäre verwunderlich, wenn die Ansichten eines (um einen Vögeschen Ausdruck zu gebrauchen) so „vehementen" Forschers nicht hier und da auch Widerspruch herausforderten. So haben wir uns nicht davon überzeugen können, daß das aus Erp stammende Kruzifix des Kölner Diözesanmuseums tatsächlich ein Jugendwerk des Hildesheimer Chorschrankenmeisters sei, und daß der Quedlinburger Grabstein der 1203 verstorbenen Äbtissin Agnes von Meißen ein mehr als 100 Jahre älteres Vorbild wiedergebe (was nicht nur durch das von Beenken selbst als Zutat des „Kopisten" anerkannte Kissen, sondern auch durch die vollkommen zeitgemäße Tracht mit dem aufschlaggeschmückten Mantel unwahrscheinlich gemacht wird): man dürfte hier, wie auch in anderen Fällen vermeintlicher Kopie nach weit zurückliegenden Vorbildern (Nowgoroder Türen, Grabplatte Friedrichs von Wettin), wohl nicht so sehr von der gewissermaßen punktuellen Einwirkung bestimmter älterer Einzelstücke, als von dem kontinuierlichen Fortwirken einer, wenn auch nicht überall mehr faßbaren, Tradition zu reden haben, die sich in unserem Falle mehr im Stilistischen, in anderen Fällen mehr im Ikonographisch-Typologischen geltend macht, — wie Beenken überhaupt (selbst wenn die von ihm angenommenen Beeinflussungen in vollem Umfange erweisbar wären) die Kontinuität und Eigenständigkeit gerade der sächsischen Entwicklung doch wohl ein wenig zu unterschätzen geneigt ist. Der schöne Reinheldis-Grabstein zu Riesenbeck ist weniger den älteren Quedlinburger Stücken verwandt, als er den Stil der Freckenhorster Taufsteinreliefs fortsetzt, und fast ausgeschlossen will es uns scheinen, das Salzburger Museumstympanon bereits um 1150 entstanden zu denken und daraufhin seinen Zusammenhang mit Antelamis Parmeser Baptisteriumstympanon (dessen Stil sich doch sehr konsequent aus dem des 1178 datierten Domtympanons entwickelt hat) in dem Sinne umzukehren, daß Antelami von einem verlorenen Werke des Salzburger Meisters abhängig wäre.

Derartige Einwendungen[2]) vermögen natürlich den Wert der Beenkenschen Arbeit durchaus nicht in Frage zu stellen, und man wird um so weniger Gewicht auf sie legen dürfen, als es dem Autor durch die (von ihm nicht zu vertretende) Anlage des Buches leider häufig unmöglich gemacht wurde, seine Anschauungen eingehender zu begründen und in zusammenhängender Darstellung zu entwickeln. Denn

[1]) Auch sonst ist gegen die Lösung der typographischen Probleme einiges einzuwenden, indem die sachlich sehr erwünschte Gegenüberstellung rechtsseitig gedruckter „Hauptabbildungen" mit links stehenden Vergleichs- und Erläuterungsabbildungen in manchen Fällen zu formalen Dissonanzen führt, und das eigentliche Druckbild oft etwas unruhig wirkt.

[2]) Nur für die hoffentlich notwendige zweite Auflage sei auf die Korrekturbedürftigkeit einiger bibliographischer und ikonographischer Kleinigkeiten (teilweise nur Druckfehler) hingewiesen; der Aufsatz Kutzbachs über das Trierer Neutorrelief steht nicht in Trierer Chronik VII, sondern in Trierer Chronik III; der Aufsatz Kisas über die Externsteine nicht in Rheinlande 1903, sondern in Bonner Jahrbücher 1893; der Nikodemus dieses Reliefs tritt nicht auf einen Stuhl, sondern auf einen unter seiner Last sich beugenden Palmbaum; die Evangelienstelle, die Beenken (wahrscheinlich mit Recht) für die Deutung der weiblichen Figur in der Westwand des Gernröder Heiligen Grabes herangezogen hat (Joh. XX, 11), bezieht sich nicht auf Maria Virgo, sondern auf Maria Magdalena u. dgl. m.

jene Aufteilung des Textganzen in Einzelbemerkungen — den meisten Lesern wahrscheinlich nicht unwillkommen — ist einer Arbeit, die ihrer Absicht nach nicht propädentisch ist und gerade über die Beziehungen zwischen den Denkmälern und Denkmälergruppen neues Licht verbreiten will, nicht unbedingt zuträglich: der Autor, der gleichsam immer wieder von neuem anfangen muß, ist auf der einen Seite genötigt, das Allgemeine vielfach zu wiederholen, und auf der andern verhindert, sich über das Spezielle ausführlich und zusammenhängend auszusprechen, so daß er sich gerade bei den Problemen, die ihm wahrscheinlich am meisten am Herzen liegen (wie etwa bei der Frage der sächsisch-rheinischen und sächsisch-süddeutschen Zusammenhänge), mit einem Hinweis auf noch unveröffentlichte Spezialarbeiten oder mit bloßen Andeutungen begnügen muß.

So mischt sich in das Gefühl der Dankbarkeit für eine imponierende und in vieler Beziehung „grundlegende" Leistung ein leises Bedauern darüber, daß dieser Arbeit ein ihrem eigentlichen Charakter entsprechendes Gewand versagt geblieben ist, daß ein Autor, der wie wenige befugt (und sehr wahrscheinlich auch geneigt) gewesen wäre, uns eine Geschichte der deutsch-romanischen Plastik zu geben, seine Ergebnisse am Ende doch in einem, wenn auch noch so instruktiven, Bilderatlas deutsch-romanischer Plastik niederlegen mußte. PANOFSKY.

ADOLPH GOLDSCHMIDT, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg (Denkmäler d. deutschen Kunst, herausgeg. v. Deutsch. Verein f. Kunstwiss.), Berlin 1924, Bruno Cassirer, 117 Lichtdrucktafeln, 47 S. Text.

Dieses in mehr als einer Beziehung vorbildliche Werk behandelt eine Gruppe von Skulpturen, deren Hauptstücke zu den bedeutendsten und bekanntesten Hervorbringungen des deutschen Mittelalters zählen, die aber der Forschung eine Fülle von Rätseln aufgegeben haben, und, wie der Autor selbst mit Nachdruck betont, selbst jetzt noch aufgeben. Wenn es jedoch der Zukunft gelingen sollte, das Dunkel noch mehr aufzuhellen, als es durch dieses Werk bereits geschehen ist, so wird sie die Möglichkeit dazu eben nur ihm zu verdanken haben. Denn so bekannt die hervorragendsten Stücke jener Denkmälergruppe sind, so wenig war es bisher möglich, dieselbe in einer lückenlosen Serie brauchbarer Abbildungen zu studieren, wie denn z. B. von der Wechselburger Triumphkreuzgruppe verwendbare Originalaufnahmen überhaupt nicht vorlagen, und die reiche Formenwelt der Freiberger „Goldenen Pforte" nur in zufällig gewählten und häufig unzureichenden Wiedergaben der Beobachtung zugänglich war. — Diesem Mangel ist durch die vorliegende Veröffentlichung aufs gründlichste abgeholfen: sie führt allein die „Goldene Pforte" in beinahe 70 systematisch geordneten Abbildungen vor, die — unter Hermann Giesaus Leitung aufgenommen — alle Details zu studieren erlauben und jede Einzelfigur in ihren verschiedenen Ansichten zeigen; im Anschluß daran werden die Skulpturen der Wechselburger Schloßkirche vorgelegt, denen sich die Reste des Freiberger Lettners, die jetzt in Dresden bewahrte Freiberger Kreuzigungsgruppe sowie die Grabdenkmäler in Pegau, Braunschweig und Quedlinburg anschließen. Die einheimischen Vorstufen des Freiberg-Wechselburger Stils werden einmal durch die Zeugnisse einer mit ihm nicht unmittelbar zusammenhängenden älteren Steinmetzenplastik, sodann aber durch Beispiele der direkt zu ihm herüberführenden Halberstädter Kunstübung illustriert (Triumphkreuzgruppe des Domes, Triumphkreuz, Madonna und Wandmalereien der Liebfrauenkirche, dazu der Hamerslebener Chorschrankenrest sowie das von Halberstadt abzuleitende Kruzifix aus Alfeld); und endlich wird das Wesen der französischen Einflüsse, die hier in starkem Maße wirksam waren, durch die Portale von Chartres und Laon der Anschauung nähergebracht. Die Lichtdrucke sind mit ganz wenigen Ausnahmen vorzüglich gelungen, und da die Anmerkungen zu den einzelnen Tafeln über das Material, die Größe und — was das Wichtigste ist — die Ergänzungen genaueste und erschöpfendste Auskunft geben, darf das Gebiet als restlos erschlossen gelten[1]).

Der diesem reichen Abbildungsmaterial vorangeschickte Text gibt zunächst über die grundsätz-

[1]) Bedauern könnte man höchstens das Fehlen der „Klugen Jungfrauen" vom Dom zu Bremen, die, wie H. Giesau dem Unterzeichneten gegenüber gelegentlich andeutete, vielleicht an das Braunschweiger Doppelgrab anzuschließen sind, sowie eine Detailaufnahme nach dem Kopf des Halberstädter Liebfrauenkreuzes, die den Vergleich mit dem Wechselburger Kruzifix nicht unerheblich erleichtern würde.

lichen Stilbedingungen der Freiberger Portalplastik Aufschluß und zeigt, wie eine noch in romanischer Überlieferung wurzelnde Kunst sich mit dem neuen Problem der gotischen Gewände- bzw. Archivoltenfigur in der Weise auseinandersetzt, daß sie, gleich der französischen die Hauptansicht in die Diagonalebene des Blockes verlegend, dennoch die Einzelformen in die Begrenzungsebenen desselben projiziert. So kommt es, daß die Gestalten, trotz gegenteiliger Absicht, oft geradezu „zweibildig" erscheinen (wie insbesondere die Sitzfiguren der Archivolten auf der einen Blockfläche die reine Vorderansicht beider Beine, auf der anderen die reine Profilansicht des einen Beines zeigen); allein gerade dieser eigentümlichen Gebundenheit der plastischen Erscheinung — die übrigens, der Verschiedenheit der ausführenden Kräfte entsprechend, nicht überall in gleicher Stärke hervortritt — verdankt das Portal seine bei allem Reichtum „so ruhige und geschlossene Wirkung". — Das inhaltliche Programm, das durch Goldschmidts berühmten, das Gebiet der sächsischen Plastik recht eigentlich erschließenden Aufsatz im Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen bereits in vollem Umfang aufgeklärt war, konnte mit relativ wenigen Worten abgetan werden. Um so eingehender und eindringlicher ist die Untersuchung über den Arbeitsgang, der etwa in folgender Weise geschildert wird: ein leitender Meister fertigte die ins Einzelne gehende Zeichnung (ob auch plastische Modelle, bleibt fraglich) und arbeitete selbst einen Teil der Figuren, insonderheit die Apostel der linken Archivolten — mit Ausnahme des Johannes —, die Auferstehenden und die Gewändefiguren — mit Ausnahme des David —; die anderen Figuren sind scheinbar meist von Mitarbeitern ausgeführt (nach Goldschmidt nicht mehr als zweien, zu denen sich noch untergeordnetere Hilfskräfte für das Ornamentale hinzugesellen), doch muß der Meister seine Werkstatt sehr fest in der Hand gehabt haben, da das Gesamtergebnis homogener ausgefallen ist, als es gewöhnlich bei solchen Kollektivunternehmungen der Fall zu sein pflegt. Die Bearbeitung der Blöcke erfolgte „avant la pose"; daß einzelne Teile unausgeführt blieben, erklärt sich wohl aus der Hast, mit der am Schluß die Versetzung betrieben wurde; es wäre möglich, daß dabei die Abberufung der Werkstatt nach Wechselburg eine gewisse Rolle gespielt hat. — Die Quellen, aus denen der Meister schöpfte, sind ebenfalls zum größten Teil bereits in Goldschmidts Jahrbuchaufsatz aufgedeckt worden: der künstlerischen Herkunft nach Sachse, und zwar dem Anschein nach in Halberstadt geschult, bildet er seinen Stil unter dem Einfluß der Laoner und Chartreser Frühgotik, die er, wie sicher angenommen werden darf, aus eigener Anschauung kannte, und verbindet diese Eindrücke mit denen süddeutsch-romanischer Portale, vor allem der Bamberger Fürstenpforte, die aber weniger für das Figürliche, als für das Architektonische und Dekorative maßgebend wurden[1]). Trotz dieser mannigfachen Anknüpfungen bewahrt er aber überall seine künstlerische Selbständigkeit und scheint gelegentlich sogar das lebende Modell zu Rate gezogen zu haben.

Nach Vollendung der „Goldenen Pforte", die Goldschmidt — im Hinblick auf Bamberg vielleicht ein klein wenig früh — auf etwa 1230 ansetzt, beginnt die Arbeit in Wechselburg, d. h. die Aufrichtung der Lettner- und Kanzelanlage und die Ausführung der (entgegen der bisherigen Meinung auf einem Querbalken hoch angebrachten) Kreuzigungsgruppe. Diese Kreuzigungsgruppe, die einerseits die Halberstädter Domgruppe, andererseits das Halberstädter Liebfrauenkreuz voraussetzt, nimmt Goldschmidt trotz einiger Bedenken wegen der stark abweichenden Kopfproportionen als eigenhändige Arbeit des Freiberger Hauptmeisters in Anspruch, während die Kanzel- und Lettnerreliefs sowie die Freifiguren des Abraham und Melchisedek zwar von demselben erfunden, aber im wesentlichen von Hilfskräften gefertigt erscheinen. Sie schöpfen vielfach aus dem Formenschatz der „Goldenen Pforte", zeigen den Stil derselben aber ein wenig vergröbert und — sehr beachtenswerterweise — im Sinne eines zugleich üppigeren und flächenhafteren, kurz „spätromanischen" Formgefühls um- oder besser zurückgebildet (vgl. etwa den Salvator der Wechselburger Kanzel mit dem der Halberstädert Chorschranken). Über die architektonische Ausgestaltung der Wechselburger Choranlage belehrt eine ausgezeichnete Untersuchung von

---

[1]) Hinsichtlich der Frage, in welcher Weise und in welcher Abfolge diese beiden Einflüsse — der nordfranzösisch-gotische und der süddeutsch-romanische — auf den Gesamtplan der „Goldenen Pforte" eingewirkt haben, sind dem Unterzeichneten einige Bedenken gegen die von Goldschmidt vertretene Auffassung aufgestiegen. Da er diese Bedenken weder zu unterdrücken, noch auch sein Referat mit der Begründung desselben belasten zu sollen glaubt, ist die Erörterung der Frage in einen Anhang verwiesen worden.

L. Giese, die, durch Rekonstruktionszeichnungen illustriert, die oft erörterte Frage wohl endgültig beantwortet. —

Sowohl der Wechselburger Lettner, als die Wechselburger Triumphkreuzgruppe haben dann wieder auf Freiberg zurückgewirkt; hier ist jedoch von einer unmittelbaren Beteiligung des Pfortenmeisters oder seiner Organe nicht mehr die Rede, vielmehr ruht die Arbeit in der Hand eines Künstlers, der, ganz im Gegensatz zu der an den Wechselburger Reliefs zu beobachtenden Entwicklung, den Stil des Pfortenmeisters nicht im Sinne der einheimischen Romanik zurückbildet, sondern im Sinne einer etwas ängstlichen und doktrinären Zeitgemäßheit nach französischen Mustern weiterzuentwickeln sucht: die strengere Erscheinung seiner Arbeiten zeugt, wie von Goldschmidt mit Recht besonders betont wird, nicht etwa von ihrer früheren Entstehung, sondern von ihrer engeren Anlehnung an Chartres.

Ein ähnlicher Stilunterschied wie zwischen den Lettnern und Kreuzigungsgruppen von Freiberg und Wechselburg besteht (mutatis mutandis) zwischen den beiden Grabmälern, die Goldschmidt mit dem Freiberger Meister in unmittelbaren Zusammenhang bringt, und die, neben dem Grabe Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin, zum ersten Mal die ausgeprägte „Liegeauffassung" zeigen: dem Wechselburger Grab des Grafen Dedo und seiner Gattin Mathilde, und dem Grabmal des Wiprecht von Groitzsch in der Schloßkirche zu Pegau. Dort eine Erweichung und Verwilderung der Formen, wie sie sich, nur wesentlich maßvoller, bereits in den Kanzelreliefs vorbereitete, — hier eine sanfte und eher etwas nüchterne Auffassung, die, wenn man so sagen darf, mehr die „klassischen" als die „romantischen" Elemente des Freiberges Stiles weiterbildet. Problematisch bleibt noch immer das vermutlich um 1240 (also annähernd gleichzeitig) entstandene Braunschweiger Doppelgrab, das dem Wechselburger durch die Energie und Konsequenz der geistigen Auffassung nicht minder überlegen ist, als durch die Souveränität der technischen Durchführung, und das man bisher als Vorbild desselben betrachten zu dürfen geglaubt hat[1]); Goldschmidt scheint demgegenüber geneigt, in dem rätselhaften Schöpfer dieses Werkes — rätselhaft um so mehr, als wir ihm bisher kein anderes mit Sicherheit zuweisen können — weniger den Inaugurator, als den genialen Vollender des neuen, zunächst nur selten rezipierten[2]) Grabmaltypus zu erblicken: den Ruhm des Beginnes erteilt er dem Freiberger Hauptmeister, auf dessen Entwurf sowohl das Pegauer, als auch das Wechselburger Denkmal zurückzuführen sei, und von dessen Einfluß der große Braunschweiger (ohne jedoch mit ihm in unmittelbarem Werkstattzusammenhang zu stehen oder gar mit ihm identisch zu sein) in irgendeiner Weise berührt worden wäre. Problematisch bleibt weiter der Schöpfer des Kruzifixes in der Halberstädter Liebfrauenkirche, das Giesau früher als ein Jugendwerk des Wechselburger Kreuzigungsmeisters — d. h. also nach Goldschmidts Identifizierung des Freiburger Hauptbildhauers — anzusprechen geneigt war; und problematisch bleibt endlich der Autor der Halberstädter Madonna, die nunmehr Goldschmidt, wenn auch mit großer Zurückhaltung, als ein solches Jugendwerk zur Diskussion stellt.

Goldschmidts Veröffentlichung, aus umfassendster Kenntnis und lebendigster Anschauung schöpfend, erscheint in doppeltem Sinne „grundlegend"[3]): grundlegend insofern, als sie das heute Erkennbare sicherstellt und dadurch dem künftigen Bau sein Fundament und seinen Grundriß gibt — grundlegend aber auch insofern, als sie die weitere Ausgestaltung dieses Baues gerade dadurch befördert, daß die noch offenbleibenden Fragen weder verschwiegen, noch vorzeitig beantwortet, vielmehr in aller Schärfe formuliert werden. In dieser stolz bescheidenen Rechtlichkeit, die es verschmäht, mit anderer

[1]) A. Fink, Die figürl. Grabplastik in Sachsen von den Anfängen bis zur zweiten Hälfte des XIII. Jahrh., Diss. Berol., 1915, S. 44ff.

[2]) Vgl. neben dem (auch nach Goldschmidt) unmittelbar von Braunschweig abhängigen Quedlinburger Äbtissinnengrabstein die sicher nicht vor Mitte des XIII. Jahrh. entstandene Tumba zu Frekkenhorst.

[3]) Um so bedauerlicher ist es, wenn der Verlag es zulassen konnte, daß — anscheinend aus typographischen Gründen — der verehrte Name Adolph Goldschmidts gerade auf der Einbanddecke in falscher Orthographie erscheint. Der Eigenname eines Menschen ist, wie Goethe es ausgedrückt hat, „nicht etwa wie ein Mantel, der bloß um ihn herhängt, und an dem man allenfalls noch zupfen und zerren kann, sondern ein vollkommen passendes Kleid, ja wie die Haut selbst ihm über und über angewachsen, an der man nicht schaben und schinden darf, ohne ihn selbst zu verletzen".

als selbsterworbener und selbstgeprüfter Münze zu zahlen, liegt eine Würde, vor der wir Jüngeren uns ehrfurchtsvoll zu beugen haben.

Anhang.

Bekanntlich vollzieht sich in der „Goldenen" Pforte — und gerade diesem Zusammentreffen zweier Stilströmungen und Dekorationsprinzipien verdankt sie den einzigartigen Reichtum ihrer Erscheinung — eine Auseinandersetzung zwischen dem Baugedanken des nordfranzösisch-gotischen Portals, dessen Archivolten gewissermaßen die Kanäle für übereinandergereihte, von beiden Seiten zum Scheitel aufsteigende Statuen bilden, und dem Baugedanken des oberitalienisch-romanischen Portals, dessen Archivolten nur aus zurückgetreppten Bogenlaibungen und in sie eingelegten, reich ornamentierten Rundstäben bestehen. Was uns in Freiberg vor Augen tritt, ist eine Kombination dieser beiden Gedanken in dem Sinne, daß die Figurenreihen des gotischen Systems, wie es in reiner Form bereits in Magdeburg rezipiert worden war, mit den bunten Rundstäben des romanischen Systems, als dessen glänzendstes Beispiel die Bamberger Fürstenpforte gelten darf, in regelmäßiger Folge abwechseln; und die Frage ist nun — so selbstverständlich zunächst die Priorität der romanischen Planung erscheinen mag — doch die, in welcher Weise wir uns diesen merkwürdigen Durchdringungs- oder Überschichtungsprozeß in unserem Falle vorzustellen haben.

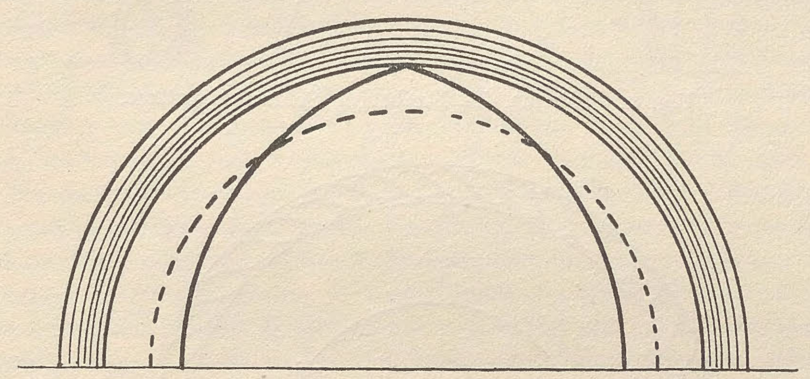


Fig. 1. Schema der mit dem Freiberger Tympanon vorgenommenen Veränderung (das Maß der Veränderung absichtlich übertrieben). Punktiert: der ursprüngliche Umriß.

Wäre die „Goldene Pforte", so wie wir sie heute vor uns sehen, ein widerspruchsfreies Gebilde, in dessen Planung sich jene beiden Prinzipien noch vor dem ersten Meißelschlag zu einer völligen Einheit verbunden hätten, so wäre diese Frage kaum zu beantworten. Allein die Anlage zeigt eine Reihe merkwürdiger Unstimmigkeiten, die ein Schwanken gerade in den grundsätzlichsten Dingen verraten, und aus denen wir bestimmte Rückschlüsse auf den Gang der Entwicklung zu ziehen versuchen müssen. — Das Tympanon — das ist die auffälligste dieser Unstimmigkeiten — war ursprünglich rundbogig; dann wurde es (und zwar noch vor der skulpturalen Ausgestaltung, die schon die neue Form voraussetzt) dadurch zu einem spitzbogigen umgewandelt, daß man seitlich einiges fortnahm und oben einiges anstückte; allein die Archivolten schließen sich dieser neuen Form nicht an, entfalten sich vielmehr — bis auf die untersten, die dem spitzbogigen Türfeld durch gewisse, mehr den optischen Eindruck, als die tektonische Struktur berührende Maßnahme einigermaßen angeglichen sind — in reiner Halbkreisform, so daß der erste Bogen nur an der Spitze, nicht aber auch seitlich mit dem Tympanon Fühlung hat (vgl. Fig. 1). — Goldschmidt, der davon ausgeht, daß für die Gesamterscheinung des Portals von vornherein die Rundbogen-Planung festgestanden habe, erklärt diesen Sachverhalt folgendermaßen: „Es ist . . . anzunehmen, daß am Beginn das Portal etwas kleiner geplant war, man aber nach der Vergrößerung den schon behauenen Block nicht verwerfen wollte, sondern ihm eine Spitze zufügte, um wenigstens nach oben eine engere Fühlung zur Archivolte zu gewinnen. Hierbei folgte man zugleich der modernen Stilrichtung."

Hieran ist ohne weiteres einleuchtend, daß das Tympanon in seiner ersten, rundbogigen Gestalt

ursprünglich für ein kleineres und rein romanisch konzipiertes Portal bestimmt gewesen ist[1]) und dann für das jetzige größere Portal wiederverwendet wurde. Allein die Frage, warum man dieses Anpassungsproblem gerade durch eine Umgestaltung des Tympanons zur Spitzbogenform zu lösen versuchte, scheint uns durch die zitierten Sätze nicht völlig beantwortet. Denn was die Spitzbogenform hinsichtlich des Anschlusses nach oben verbessert, verschlimmert sie um so empfindlicher hinsichtlich des Anschlusses nach den Seiten, und wenn wirklich in erster Linie das Vergrößerungsbedürfnis maßgebend gewesen wäre, so wäre es zweifellos wirksamer und unauffälliger durch eine konzentrische Erweiterung des ursprünglichen Rundbogenfeldes (etwa durch einen außen herumgeführten, aus einzelnen Sektoren leicht zusammensetzbaren Ornamentstreifen), als durch die erhöhende, aber zugleich verschmälernde Umformung zum Spitz-

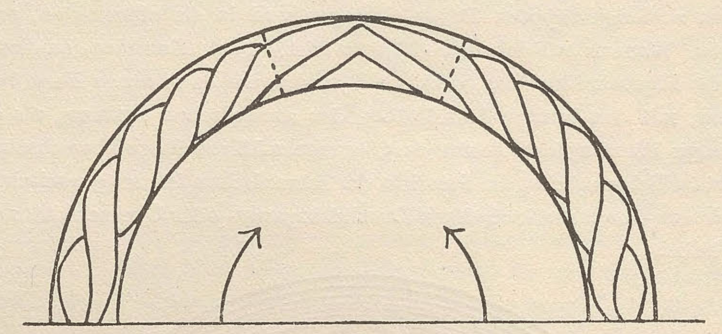


Fig. 2. Schema des Freiberger Schraubenwulstes.

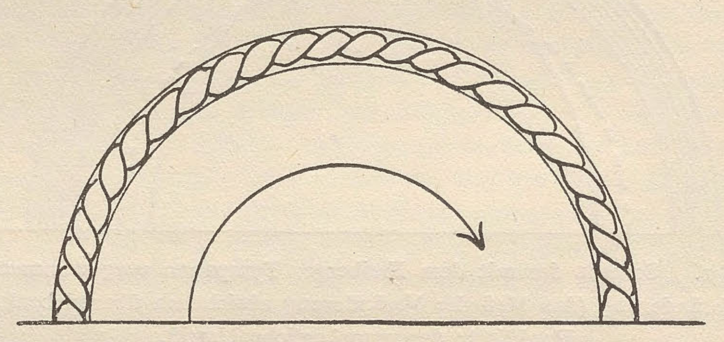


Fig. 3. Schema der Bamberger Schraubenwülste.

bogen befriedigt worden. Was aber den Einfluß der modernen, d. h. gotischen, Stilrichtung angeht, so müßte es wundernehmen, wenn er sich trotz der dadurch verursachten Unstimmigkeit erst im Tympanon geltend zu machen vermocht hätte, obgleich doch auch die Archivolten, wie nicht nur der Stil, sondern auch die Anordnung, ja schon das Dasein ihres Figurenschmuckes beweist, bereits die Bekanntschaft mit nordfranzösisch-gotischen, d. h. spitzbogigen, Portalanlagen voraussetzten. So sieht man sich denn zu einer erneuten Nachprüfung der auch von Goldschmidt ins Auge gefaßten, aber dann doch verworfenen Annahme gedrängt, daß bei der Umgestaltung des Tympanons die Absicht bestanden habe, dem Portal im Ganzen ein spitzbogiges Aussehen zu geben, — welche Absicht jedoch alsbald durch das Dazwischentreten eines in retrospektivem Sinne wirkenden Einflusses durchkreuzt worden wäre; mit anderen Worten: daß das spitzbogige Tympanon weniger als Eindringling in eine von Haus aus romanische, denn als Rudiment einer von Haus aus gotischen, dann aber in romanischem Geiste weitergeführten Anlage zu betrachten sein möchte.

Wenn Goldschmidt eine solche Annahme zurückweist, so bestimmt ihn dazu vor allem die Beobachtung, daß das Mittelstück des untersten, schraubenförmig gedrehten Wulstes, das „durch seine Form einen Spitzbogen vortäuscht", anscheinend später eingefügt ist, womit nach seiner Meinung be-

[1]) Goldschmidt macht in diesem Zusammenhange auf die im Jahre 1891 gefundenen Reste eines älteren Säulenportals aufmerksam, über die in den Mittlg. d. Freiberger Altertumsvereins, Heft 27 und 31, berichtet wird.

wiesen wäre, daß dieser Wulst ursprünglich auf ein rundbogiges Tympanon berechnet gewesen sei und erst nachträglich diejenige Form erhalten habe, die ihn zum Anschluß an ein spitzbogiges geeignet machte. Allein es darf die Frage aufgeworfen werden, ob nicht gerade die Gestalt dieses Schraubenwulstes die umgekehrte Schlußfolgerung zuläßt. Selbst angenommen nämlich, daß das Mittelstück tatsächlich später ausgewechselt wurde[1]), wie hätten wir uns den betreffenden Rundstab vor dieser Änderung vorzustellen? Gewiß hätten die Kurven ein wenig reibungsloser ineinander übergeführt werden können, allein das Wesentliche des Eindrucks kann durch die Ersetzung des Schlußsteins schwerlich berührt worden sein; denn — und das scheint uns das Entscheidende — der Freiberger Rundstab ist im Gegensatz zu dem Bamberger Vorbild von vornherein aus zwei gegenläufigen Schrauben konstruiert, die von den Fußpunkten des Bogens aus symmetrisch gegeneinander emporsteigen und sich in dessen Scheitel gar nicht anders als in scharfem Schnitte begegnen konnten[2]), so daß es schwer halten möchte, ein von dem vorhandenen wesentlich abweichendes Mittelstück in diesen Bogen hineinzukonstruieren: während die Schraubenwülste des „Fürstenportals" als einheitliche Gebilde sich darstellen, die durch die Biegung eines einzigen, in einem und demselben Sinne gewundenen Stabes entstehen, erscheint der Freiberger Schraubenwulst — ob nun der Schlußstein ersetzt ist oder nicht — in jedem Falle als ein deutlich geteiltes, das durch den Zusammenstoß zweier, im Gegensinne gewundener und sich im Bogenscheitel sozusagen aneinander totlaufender Stäbe zustande kommt (Figur 2, 3). Eine so sonderbare Abweichung von dem Bamberger Vorbild, die dessen rein rundbogigen Charakter für den Eindruck beinahe aufhebt, kann u. E. kaum anders gedeutet werden als eben dahin, daß die formale Durchbildung des Freiberger Rundstabes von vornherein auf ein spitzbogiges Tympanon Rücksicht zu nehmen und mit der Form desselben gleichsam zu paktieren hatte — zu paktieren insofern, als er, trotz seines rein halbkreisförmigen Umrisses, kraft der Zerlegung in gegenläufige Hälften (und kraft der dadurch herbeigeführten Betonung des Bogenscheitels durch eine Art von „Giebeldreieck") der bilateral-symmetrischen Gestalt des Türfeldes angeglichen erscheint. — Mit zunehmender Entfernung aus der Gefahrzone des Tympanons wurde das Bedürfnis nach einer solchen Angleichung naturgemäß immer weniger dringend: in den nächstanschließenden Archivolten konnte es bereits durch eine leichte und auf die Randprofile beschränkte Einknickung des Schlußsteins befriedigt werden, so daß alsbald der Übergang zum reinen Rund vollzogen werden konnte. Auch ist der das Tympanon umschließende Rundstab der einzige, der in der oben beschriebenen Weise in gegenläufige Hälften zerlegt ist — die anderen sind mit einheitlich-fortlaufendem Muster überzogen.[3])

Den Grund für diese durchgreifende und einigermaßen plötzliche Umgestaltung einer bereits rein gotischen Konzeption zu einer in ihrer Gesamterscheinung romanischen aber darf man vielleicht in einer erst nachträglich erlangten Kenntnis der süddeutschen Anlagen, in erster Linie des gerade damals erstehenden Bamberger Fürstenportales, erblicken — so daß nach unserer Annahme (über deren hypothetischen Charakter wir uns völlig im klaren sind) 3 Stadien des Gesamtverlaufs zu vermuten wären:

a) Erstes Projekt (vor dem Eintreten des „Freiberger Meisters"): rein romanisches Portal von

---

[1]) Man könnte nämlich auf den Gedanken kommen, daß schon die Schwierigkeit der sogleich zu erklärenden, ungewöhnlichen Aufgabe — zwei gegenläufige Schraubenwülste von solchem Windungsabstand und solcher Relieftiefe so zusammenzuführen, daß das in der Mitte entstehende „Giebeldreieck" gerade den Scheitel des Bogens tangiert — die zweifellos ein wenig unbefriedigende Linienführung zu erklären vermöge.

[2]) Vgl. z. B. auch S. Zeno in Verona oder die zweite Archivolte des Südportals an der Liebfrauenkirche zu Andernach, nur daß das Motiv in diesen Fällen wegen der viel geringeren Relieftiefe und wegen der weit engeren Führung der Windungen kompositionell erheblich weniger bedeutsam hervortritt als in Freiberg. In Andernach ist übrigens die Situation insofern von dem bei deutschen romanischen Portalen Üblichen etwas verschieden, als der flachdreieckige Türsturz von vornherein eine besondere Betonung der Symmatralen herbeiführt, was auch in der Auszeichnung des Scheitels der ersten Archivolte durch eine Maske zum Ausdruck kommt.

[3]) Diese Ausnahmestellung des untersten Rundstabes beweist übrigens, daß seine gegenläufige Konstruktion nur aus dem assimilierenden Einfluß des Tympanons — und nicht etwa der figurierten Nachbararchivolte — erklärt werden kann.

kleineren Abmessungen und nicht näher bestimmbarer, aber jedenfalls noch nicht von Bamberg beeinflußter Durchbildung; von dieser Planung stammt der Block des Tympanons in seiner ursprünglichen, noch nicht zum Spitzbogen abgewandelten Form.

b) Zweites Projekt (ursprüngliche Planung des „Freiberger Meisters"): rein gotisches Portal in der Art von Chartres, Paris und Magdeburg, d. h. Spitzbogenportal mit Gewändestatuen und Archivoltenfiguren, aber ohne ornamentierte Rundstäbe. Die Ausführung dieses Projektes begann mit der Umformung und Skulpierung des Tympanons und etwa der Zurichtung anderer Blöcke im Rohen, gedieh jedoch nicht darüber hinaus.

c) Drittes, endgültiges Projekt: Kombination des Planes b) mit dem dem Meister inzwischen bekannt gewordenen System des Bamberger Fürstenportals und anderer süddeutscher Anlagen. Einschiebung der ornamentierten Wülste zwischen die Figurenarchivolten und Umgestaltung des Gewändeaufrisses im Sinne der Idee, die (auf genau gleich hohe Säulen gesetzten) Statuen in die schiffskielförmig abgefaßten Pfeilerkanten einzustellen und mit Rundstäben alternieren zu lassen, deren Muster mit dem der entsprechenden Bogenwülste übereinstimmt. Entscheidung zugunsten rundbogiger Archivolten, deren unterste jedoch durch Zerlegung in zwei gegenläufige Schrauben der Spitzbogenform des vorhandenen Tympanons wenigstens optisch angeglichen wurde. —

Es scheint zwar a priori nicht eben naheliegend, sich eine solche Überschichtung des Gotischen durchs Romanische anstatt einer Überschichtung des Romanischen durchs Gotische vorzustellen. Zieht man jedoch die Tatsache in Rechnung, daß sich die sächsische Kunst damals, wenn man so sagen darf, ein wenig vorzeitig dem Einfluß der nordfranzösischen Gotik hingegeben hatte, so könnte man es verstehen, wenn demgegenüber der Eindruck eines Werkes wie des Bamberger Fürsten- portals mit dem Reize des Andersartigen und dennoch im Grunde der wahren Neigung der Epoche Gemäßeren gewirkt hätte, ja wenn es gerade wegen seines antigotischen Charakters als die Erfüllung einer gleichsam nur eingeschläferten, bald aber überall (man denke etwa an die Doppelgräber in Wechselburg und Braunschweig oder die Kanzel der Goslarer Neuwerkskirche) wieder erwachenden Sehnsucht nach spätromanischer Üppigkeit begrüßt worden wäre[1]). So angesehen, würde es nicht allzu befremdlich erscheinen, wenn man in unserem Falle versucht hätte, den figuralen Reichtum des gotischen Portals mit dem ornamentalen Reichtum des spätromanischen noch zu verbinden, und — Bamberg und Magdeburg zugleich übertrumpfend — die ziervollen Ornamentstäbe gleichsam ex post zwischen die figurierten Archivolten einzuschieben beschloß. Wenn dabei auch der Umriß der Bögen im Sinne des süddeutschen Vorbildes modifiziert wurde, so bedeutete das zwar, entwicklungstheoretisch betrachtet, ein „Rückwärtsrevidieren" des ursprünglichen Planes — allein entwicklungshistorisch betrachtet, läßt sich auch diese Konzession an die Vergangenheit aus den besonderen Bedingungen des Ortes und der Zeit heraus begreifen und zeugt zugleich von einem feinen Gefühl für die Tatsache, daß die dekorative Buntheit der romanischen Zierglieder mit der struktiven Logik einer gotischen Spitzbogenarchitektur nicht wohl vereinbar gewesen wäre[2]).

PANOFSKY.

---

[1]) Es ist vielleicht bemerkenswert, daß Sachsen auch auf dem Gebiet der Architektur den neuen gotischen Stil ein wenig allzu schenll sich zu eigen zu machen versuchte, was dann, genau wie in unserem Falle, gelegentlich zu Rückschlägen führte. Vgl. dazu die ausgezeichneten Ausführungen Giesaus über das Schicksal des Magdeburger Dombaus, der zweimal (im Langchor und in der Westfassade) derartige „Rückfälle" erlebte: H. Giesau, Der Dom zu Magdeburg, 1924, S. 1ff.

[2]) Läßt man die hier versuchte Erklärung als eine „Arbeitshypothese" gelten, so kann man übrigens auch die nicht gerade unmögliche, aber doch etwas unbehagliche Annahme umgehen, daß die Zusammensetzung der „Goldenen Pforte" sich gleichsam von oben nach unten vollzogen hätte, indem zuerst die Archivolten aufgemauert worden wären, das Tympanon aber zuletzt seinen Platz erhalten hätte. Ja, man könnte sich versucht sehen, gewisse andere von Goldschmidt hervorgehobene Anomalien der Freiberger Pforte mit der hier angenommenen grundsätzlichen Planänderung in Verbindung zu bringen. So ist es z. B. merkwürdig, daß die Anzahl der Beisitzer beim Jüngsten Gericht unüblicherweise von 12 auf 14 vermehrt worden ist; die beiden inneren Archivolten enthalten nicht je 6 Apostel, sondern die erste enthält deren 4, zuzüglich der Evangelisten Lukas und Markus, so daß die zweite deren 8 aufzu-

BESPRECHUNGEN

OTTO SCHMITT, Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters. Frankfurt a. M., Frankfurter Verlagsanstalt AG., 1924, 2 Bde in 4⁰. 32 und XL S. Text und Erläuterungen, 276 Lichtdrucktafeln und 50 Textabbildungen.

Wer sich, als die deutsche Fahne noch über Straßburg wehte, über die Plastik des Münsters unterrichten wollte, der mußte sich mühsam Photographien zusammensuchen, die hier und da ziemlich wahllos und ungleich an Güte erschienen waren — die besten hatte Albert Wolf um 1890 aufgenommen — oder mit einigen recht unvollständigen Veröffentlichungen vorlieb nehmen, die nur bestimmte Gruppen aus dem reichen Bestande in häufig recht fragwürdiger Wiedergabe enthielten; wohlfeiles Studienmaterial, freilich in engster Auswahl, boten eigentlich nur die Postkarten der „Revue alsacienne", die aber zum Teil nach den modernen Kopien gemacht waren. Als besonders beklagenswert muß es heute erscheinen, daß die Preußische Meßbildanstalt der Plastik so wenig Beachtung schenkte, als sie das Münster in den Jahren 1897 und 1900 aufnahm. Die Arbeit des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft setzte zu spät ein, um das Versäumte noch nachholen zu können. Ähnlich bedauerlich sah es mit der wissenschaftlichen Erforschung aus, denn auch hier war das Beste nur der Baugeschichte zugute gekommen, obwohl gerade von Straßburg während des ganzen 14. und zum Teil noch im 15. Jahrhundert diejenigen Anregungen ausgegangen waren, die sich für die Entwicklung der spätmittelalterlichen Plastik im ganzen deutschen Südwesten allmählich als die fruchtbarsten erwiesen haben, — so war im Grunde genommen eigentlich noch alles zu leisten, als der deutschen Forschung durch den Ausbruch des Krieges und den folgenden Verlust des Elsaß plötzlich der Zugang abgeschnitten wurde.

Es ist daher eine wahrhaft dankenswerte Tat, die Otto Schmitt unternommen hat, indem er ohne umfängliche Neuaufnahmen zu machen, die aus begreiflichen Gründen nicht möglich waren, alles das zusammentrug, was an bildlichem Material vorlag. Die Aufgabe ist so gut gelöst, als die Umstände es irgend zuließen, und eine der ärgsten Lücken der deutschen Kunstliteratur ist damit glücklich gefüllt, zumal der Verlag es verstanden hat, dem Werk auch äußerlich eine Form zu geben, die Anerkennung verdient: kein großer Foliant alten Stils, sondern zwei bequem zu handhabende Quartbände mit guten Lichtdrucken. Einiges freilich ist weggelassen, was man nur ungern vermißt — z. B. die bei Hausmann bequem erreichbare Abbildung des Kopfes des sog. „Kleinen Ecclesia" — und manche Blätter können nur als vorläufiger Ersatz hingenommen werden, da anscheinend nicht in jedem Falle Aufnahmen nach den Originalen zu beschaffen waren, weshalb Photographien nach Abgüssen an ihre Stelle treten mußten. Das wird sich vielleicht noch nachholen lassen, am besten in einem dritten Ergänzungsbande; diese Hoffnung scheint mir nicht ganz unbegründet, denn wie ich sehe, sind inzwischen neue Aufnahmen, vor allem nach den Statuen des Engelpfeilers im südlichen Querhausarm gemacht, von denen uns der Verlag einige Proben in seinem Almanach für das Jahr 1925 zeigt (vgl. die Bemerkung von Otto Schmitt auf S. 81—87), die neue, kaum geahnte Schönheiten enthüllen. Otto Schmitt findet hoffentlich auch Mittel und Wege, seine Studien über die Straßburger Plastik fortzusetzen, die er im zweiten Bande des Städel-Jahrbuches S. 109—144 („Straßburg und die süddeutsche Monumentalplastik im 13. und 14. Jahrhundert") so glücklich begonnen hat; die kurze dieser Publikation vorausgeschickte Einleitung, die aber trotz knappster Formulierung mehr bietet, als man zunächst erwartet, zeigt deutlich, wieviel bedeutsame Fragen noch der Lösung harren. GALL.

ERNST BENKARD, Das literarische Porträt des Giov. Cimabue. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgeschichte. München, Bruckmann, 1917.

Das Buch, das wir hier anzeigen, ist bereits 7 Jahre alt. Wir hätten darüber in dem Augenblick

---

nehmen hatte — wohingegen die im Scheitel dieser zweiten Archivolte untergebrachten Engel der Unterschenkel beraubt erscheinen. Es wäre denkbar, daß hier einmal die durch die Einführung der Rundstäbe bedingte Größe der Bogenspannungen mit dem ikonographischen Programm und dem Normalmaß der Einzelfiguren insofern in Konflikt geraten wäre, als jene zweite Archivolte für 6 Apostel plus 2 Engel wesentlich zu viel, für 8 Apostel plus 2 Engel aber etwas zu wenig Raum bot, so daß man sich — letzteren Mißstand als den erträglicheren betrachtend — entschlossen hätte, die in der zweiten Archivolte unterzubringenden Beisitzer (wenn auch auf Kosten der Engelbeine) um 2 zu vermehren. — Allein ein weiteres Ausspinnen solcher Gedankengänge führt allzusehr in das Gebiet des Unbeweisbaren.

berichten sollen, da wir mit M. Dvořák in einer Auseinandersetzung über den Wert der Cimabue-Überlieferung standen. Das war uns nicht gut möglich, denn in der Streitfrage, die damals unsere Gedanken beherrschte, brachte B.s Studie keine Förderung. Sie teilt in dieser Beziehung den Standpunkt, den wir in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1913 und 1917 vertreten haben, ohne jedoch ein neues Argument beizubringen. Daher bedurften wir eines erneuten Anstoßes, um das Buch öffentlich zu besprechen. Dieser Anstoß kam von dem Buch selbst, denn bei wiederholter Lektüre erwies sich Benkhards Vorführung der Meinungen über Cimabue als ein bleibend wertvoller Beitrag zur Geschichte der Kunstgeschichte.

B. hat die Beschäftigung mit Cimabue durch ein sorgfältiges Sammeln aller Aussagen der italienischen Kunstforscher bis gegen 1800 eingeleitet. Das Ergebnis davon war für die Kenntnis des in so tiefes Dunkel gehüllten Malers gering, aber da das Studium mit Geist geübt worden war, so gewährte es dem Gelehrten einen intimen Einblick in den Gang der kunsthistorischen Arbeit von Vasari bis Lanzi. Mit Sorgfalt hat der Verfasser die alten Autoren befragt, jeden von ihnen hat er als Persönlichkeit begriffen und trefflich versteht er es, das unansehliche Problem durch die Einfügung in den Zusammenhang, in dem es mit dem Gang der allgemeinen geistigen Geschichte steht, bedeutsam zu machen. Die Gefahren, die den Verfasser bedrohten, waren die Pedanterie auf der einen Seite, die Verstiegenheit auf der anderen. Vor beiden war er behütet: das Kleine erfüllt er mit künstlerischen Leben, das Große deutet er geschmackvoll nur an.

Der Leser wird nichts Überraschendes, aber vieles Feine finden; außerdem wird ihn ein echter, reiner Wohlklang in dem Buch erfreuen. F. RINTELEN.

ERWIN ROSENTHAL, Giotto in der Mittelalterlichen Geistesentwicklung. Augsburg 1924, Dr. Benno Filser Verlag, 226 Seiten, 63 Abbildungen.

Dieses durch schönen Druck, durch gute und lehrreich zusammengestellte Abbildungen und, was hervorzuheben heute nicht überflüssig ist, durch einen würdigen Stil erfreuliche Buch versucht, eine Lücke auszufüllen, die weniger trotz, als wegen der Existenz des Rintelenschen Giottowerkes immer fühlbarer geworden ist. Denn dieses Rintelensche Werk ist in dem Sinne und in dem Grade ein „Monographie", daß es — den Gegenstand nicht als ein *γεγονός*, sondern als ein *ὄντως ὄν* behandelnd — nicht sowohl das Wirken und Werden, als vielmehr das Wesen der Giottischen Kunst und nur der Giottischen Kunst zur Darstellung bringt und andere künstlerische Phänomene weniger um der Zusammenhänge, als um des Gegensatzes willen heranzieht. Dieser — trotz einiger zwar weittragender, aber eben doch mehr beiläufiger Anmerkungen — isolierenden Betrachtungsweise stellt Rosenthal eine extrem synthetische gegenüber; eine extrem synthetische insofern, als er sich nicht damit begnügt, die Erscheinung Giottos in den allgemeinen Entwicklungsgang der Kunst einzuordnen, sie vielmehr, wie schon aus der Fassung des Titels hervorgeht, auch mit den anderen Erscheinungen des geistigen Lebens, insonderheit mit der Dichtung und der Philosophie, in einen Zusammenhang höherer Ordnung zu bringen versucht. Der Verfasser bedient sich also nicht der im engeren Sinne kunstgeschichtlichen Methode, die das Kunstwerk wesentlich als solches zu betrachten und zwischen ihm und seinesgleichen eine historisch-tatsächliche Verbindung herzustellen bemüht ist, sondern einer geistesgeschichtlich interpretierenden, die das Kunstwerk wesentlich als Dokument einer bestimmten Weltanschauung zu deuten, und es mit andersartigen, aber auch ihrerseits mit einem Dokumentwert ausgestatteten Phänomen zu parallelisieren unternimmt.

Dieses Verfahren — dessen Originalität der Verfasser vielleicht etwas zu überschätzen geneigt ist, da es, im Grunde schon von Hegel und dem von ihm entscheidend beeinflußten Schnaase inauguriert,[1]) bereits vor Dvořák von Aloys Riegl geübt wurde, und gerade in neuester Zeit fast allzu beliebt geworden

[1]) Wenn das Verfahren dieser Männer dem Einwand begegnete, daß zwischen den geistesgeschichtlichen und den eigentlich kunsthistorischen Feststellungen gewissermaßen die „Transmissionsriemen" fehlten, so glauben wir heute erkannt zu haben, daß solche Transmissionsriemen nicht nur nicht nötig, sondern nicht einmal möglich sind, da — um im Gleichnis zu bleiben — die Bewegung sowohl des künstlerischen, als des außerkünstlerischen Entwicklungsmechanismus aus einer gemeinsamen Kraftquelle hervorgeht.

ist[1]) (vgl. etwa die „stilgenetischen" Untersuchungen Ludwig Coellens und namentlich die „Kulturmorphologie" Oswald Spenglers) — wird in dem hier in Rede stehenden Werk mit Umsicht und Gewissenhaftigkeit gehandhabt. Der Begriff, mit dessen Hilfe der Autor die bildkünstlerischen, literarischen und philosophischen Erscheinungen gewissermaßen auf einen Generalnenner bringt, und der eben um deswillen kein spezifisch kunstgeschichtlicher, d. h. in seiner Gültigkeit auf die Region des Anschaulichen beschränkter, sein kann und sein soll, ist der der „Individuation", worunter aber nach der Absicht des Verfassers nicht nur die Entwicklung verstanden werden soll, „welche auf die Ablösung des Einzelnen aus der Masse zielt, welche das Interesse an der persönlichen Körperform gegenüber der gleichnishaften Körperidee fördert", vielmehr eine ganz allgemeine Um- und Neuwertung sämtlicher Bewußtseinsinhalte überhaupt: „Es wird in diesem Ablauf gewissermaßen auch alles Leblose Individuum, individuiert sich, wird in sich einmalig, wird wesentlich für sich selbst. Wie die Figur in ihrem Handeln, in ihrer Bewegung individuell befreit erscheint, so wird auch für das Unorganische, für das Stoffliche der Ausdruck der Besonderheit des Eigenbestehens angestrebt. Es verschwinden Schemen und Requisiten, welche gleichnishafte Zeichen für ein Allgemeines dargestellt hatten, indessen die Dinge in ihrer besonderen Konsistenz, und einer einmaligen Situation angepaßt, vorgestellt werden. Soweit würde unter dem Ablauf der Individuation das zu verstehen sein, was man als die Entwicklung des „Naturalismus" zu bezeichnen pflegt. Der Begriff erschöpft sich aber gerade nicht in seinem Hinweis auf die Erschließung der sinnlichen Erscheinungsform, sondern er umfaßt auch die Wandlung der idealistischen Ausdruckskräfte. Mit ihm soll ausgesprochen sein, wie jetzt auch das Übernatürliche, das außerhalb des einzelnen Menschenlebens stand, in dieses selber hineinbezogen wird. Wenn die menschliche Gestalt als ein Zeuge des Gestaltlos-Göttlichen vor diesen Hintergrund des Absoluten gestellt erschien, so ist jetzt das Ewige in das Bewußtsein, in das Individuum eingedrungen. Der einzelne dargestellte Mensch ist nun ebenso körperhaft als gefühlsbegabt in seiner individualen Besonderheit angesehen."

In weit ausgreifender Darstellung wird nun gezeigt, wie die abendländische Welt im hohen Mittelalter, d. h. etwa vom XII. Jahrhundert ab, dieses dem klassischen und hellenistischen Altertum selbstverständliche, von der Spätantike und dem frühen Mittelalter aber mehr und mehr preisgegebene Prinzip der „Individuation" auf allen Gebieten, des geistigen Lebens wieder zur Geltung zu bringen beginnt, bis sie zu jenem ersten großen Ausgleich zwischen Gebundenheit und Freiheit, Allgemeingültigkeit und Individualität, „Stilhaftigkeit" und „Naturalismus", Schema und Leben (oder wie immer man diese ewige Polarität benennen möge) gelangt, die man als hohe oder klassische Gotik zu bezeichnen gewohnt ist: wie in der provenzalischen Lyrik ein neues Bedürfnis und eine neue Fähigkeit lebendig wird, die Welt persönlich zu erleben und dennoch im Sinne einer überpersönlichen Symbolik zu verklären — wie die Kathedralplastik Nordfrankreichs die menschliche Gestalt zu einer seit der Antike nicht wieder erreichten Selbständigkeit, Freiheit und Schönheit entwickelt und dennoch die materiell emanzipierte Freifigur um so entschiedener dem immateriellen Gesetz des Bauganzen unterordnet — wie die Hochscholastik zu einer Aussöhnung von Glauben und Wissen, Abhängigkeit und Freiheit, Aristotelismus und christlichem Dogma gelangt. Die Entwicklung, die zu solchen Ergebnissen führt, wird nicht nur im Allgemeinen, sondern auch im und am Einzelnen dargestellt (Individuation der Figur, Individuation der Handlung usw.), und besonderer Anerkennung ist es wert, wenn die der parallelisierenden Methode immer drohende Gefahr, um einer möglichst vollkommen synchronistischen Entsprechung willen die innerhalb einer und derselben Epoche bestehenden Unterschiede und Gegensätze zu nivellieren, vom Autor klar erkannt und demgemäß vermieden wird: es ist nicht der kleinste Vorzug dieser Arbeit, daß sie uns deutlich macht, wie gleichsam fugenartig bald diese, bald jene Nation, bald diese, bald jene Kunstart zum Träger des großen geistesgeschichtlichen Themas aufgerufen wird und dieses Thema ihrer eigenen Sonderart entsprechend variiert, wie etwa, entwicklungsgeschichtlich gesprochen, die provenzalische Plastik hinter der provenzalischen Lyrik zurückbleibt, wie sich Italien erst relativ spät und erst unter französischem Einfluß der großen neuen Bewegung anschließt und das gemeinsame Ziel zum Teil auf ganz verschiedenen Wegen erreicht (so daß z. B., ein vorzüglich instruktiver Fall, die freiplastische Emanzipation der Einzel-

[1]) Letzthin hat es sogar den Gegenstand einer besonderen methodologischen Besinnung gebildet: K. Mannheim, Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation, Jahrb. f. Kunstgeschichte I (XV), 1923, S. 263ff.

figur in Chartres, Reims und Amiens zur Neuschöpfung der gotischen Säulenstatue, in Borgo S. Donnino aber, im Rahmen südfranzösisch-romanischer Stilisierung, zu einer Renaissance der antiken Nischenstatue geführt hat). Die Malerei — „die letzte der Künste, welche die Systematisierung der Ausdrucksmöglichkeiten für die endlichen Dinge und die unendlichen Bezüge vollbringt" — bleibt überall hinter der Plastik zurück, und zwar am meisten in Italien, wo ein (wie sich gerade neuerdings herausgestellt hat) in ikonographischer Beziehung bereits vom Norden her beeinflußter Künstler wie Jacopo Torriti[1]) in seinem Stil noch völlig „byzantinisch" bleibt, und selbst ein Pietro Cavallini, bei dem der Einfluß der hochgotischen Plastik schon auf das eigentlich Stilistische übergreift, die Tradition nur erst an einzelnen Stellen zu lockern, nicht aber grundsätzlich zu überwinden vermag; hier ist es eben erst Giotto, der die Malerei auf diejenige Stilstufe hebt, die der von der nordfranzösischen Skulptur bereits im zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts erreichten entspricht, und dadurch die malerische Suprematie Italiens für das vierzehnte Jahrhundert ebenso sicherstellt, wie jene großen Statuarier die plastische Suprematie Nordfrankreichs für das dreizehnte. — Er hat sich dabei zweifellos auf die (ihm wohl vor allem durch Künstler wie Arnolfo di Cambio und Giovanni Pisano vermittelten) Errungenschaften der nordfranzösisch-hochgotischen Skulptur gestützt, sie aber nicht in dem Sinne „aufgenommen", daß er seine Bilder aus „gemalten Statuen" gebaut hätte[2]), sondern in dem Sinn verarbeitet, daß er für sein so völlig andersartiges Gebiet die Konsequenzen aus ihnen zu ziehen versuchte — seine Gestalten nicht nur zu vollerer Rundung, wuchtigerer Festigkeit und dennoch (oder vielmehr deswegen) feinerer Beweglichkeit entwickelnd, sondern auch ihr seelisches Verhalten nach den Maßstäben einer neuen, individuelleren Psychologie bestimmend (mit Recht weist Rosenthal besonders auf das tiefe Sich-Anblicken des Christus und Judas auf dem Gefangennahmefresko der Arena hin, wie überhaupt die Wiederbevorzugung des reinen Profiles nicht nur in kompositorischer, sondern eben auch in psychologischer Hinsicht von höchster Bedeutung ist), für ikonographisch feststehende Figuren neue Typen erfindend, die inhaltlichen und formalen Akzente in einer ungewohnten von seinem eigensten Entschluß diktierten Weise verteilend[3]) und zwischen den Figuren und ihrer räumlichen Umgebung ein eigentümlich festes, zugleich der Klarheit des bildarchitektonischen Aufbaus und der Intensität der dramatischen Erzählung zugute kommendes Beziehungsverhältnis schaffend: „Wie sich der Anblick und die Durchdringung des Kosmos Thomas zur Wissenschaft gestaltet, wie Dante die Weltordnung dichterisch erlebt hat, so band Giotto, und nur er, die freie Sehvorstellung des Malers an das absolute Gesetz."

Einer Nachprüfung dessen, was über den die immanent-künstlerische Evolution begleitenden Entwicklungsgang der Dichtung und Philosophie gesagt wird, fühlt sich der Unterzeichnete nur zum geringsten Teil einigermaßen gewachsen — auf jenem kleinen Sondergebiet der Philosophie, das, um das vieldeutige Wort „Ästhetik" zu vermeiden, vielleicht am besten als „Kunstlehre" bezeichnet werden könnte, das aber, soweit das Mittelalter in Frage kommt, deshalb besonders schwierig zu beurteilen ist, weil es in dieser Epoche noch keineswegs zu selbständiger Bedeutung gediehen war, vielmehr aus einer Summe vereinzelter Äußerungen besteht, die gleichsam als Hilfskonstruktionen in theologische oder allenfalls naturphilosophische Darlegungen eingebaut und ihnen angepaßt erscheinen. Soweit wir sehen, scheint Rosenthal auch hier mit Fleiß und Vorsicht gearbeitet zu haben, wenn freilich auch Äußerungen wie die auf Seite 6, wonach Plotin „den Höhepunkt einer körper- und kunstfeindlichen Richtung" bezeichne, — er, der mit deutlicher Wendung gegen Plato die Kunst gegen den Vorwurf einer bloß nachahmenden Tätigkeit in Schutz nahm und ihr das Vermögen und die Aufgabe zusprach, auf die verborgenen Prinzipien der Natur zurückzugehen und dadurch die Wirklichkeit zur Schönheit zu erheben, der über den Zeus des Phidias die herrlichsten Worte schrieb, die vielleicht je von einem Kunstwerk gesagt wurden! — einigermaßen stutzig machen. — Am wenigsten einleuchtend erscheint uns die Auffassung von der Kunst-

[1]) M. Alpatoff, Jahrb. f. Kunstwiss. II, 1924, S. 1ff.

[2]) Rintelen, Giotto, 2. Aufl., 1924, S. 84.

[3]) „Die individuelle Künstlerphantasie heftet sich mit unergründlicher Eigenwilligkeit an bestimmte Figuren oder ganze Bildteile und sichert diesen den künstlerischen Vorrang im Bilde. Es ist keineswegs nötig, daß diese so gezeichneten Protagonisten auch die Hauptrolle in der bildlichen Szene selbst innehaben. Um wieviel vordringlicher erscheinen etwa bei einem ersten Blick auf das Abendmahl die Silhouetten der von hinten gesehenen Apostel gegenüber der Figur des Heilands!"

lehre des Hl. Thomas (und damit der der Hochscholastik überhaupt). In ihr, meint Rosenthal, vollziehe sich (wenn auch im Rahmen einer streng theologischen Grundanschauung, die jede menschliche Konzeption, auch die des Künstlers, im letzten Grunde auf eine μετοχή am göttlichen Bewußtsein zurückführt) eine „Wandlung zum Subjektiven", die einmal darin zum Ausdruck komme, daß das Kunstwerk nicht mehr als Nachahmung eines sinnlich wahrnehmbaren Außendinges aufgefaßt, sondern (und zwar nicht nur bei Bonaventura, sondern unter andern, und zwar mit besonderem Nachdruck, bei Thomas) als Verwirklichung eines „in mente artificis" praexistierenden inneren Bildes in Anspruch genommen werde (womit es „von der subjektiven Beschaffenheit des Bildners" abhängig geworden sei) — sodann aber darin, daß das Schöne nicht mehr ausschließlich nach dem Maßstabe einer objektiven Norm, sondern nach dem Maßstabe der „subjektiven Erkenntniskraft" bemessen werde: „die Schönheit wird auf den Verstand bezogen . . . die „debita proportio" muß sich gewissermaßen im Gefallen des aufnehmenden Intellektes erst erfüllen".

Nun sollte man bei dem Gebrauch des Wortes „subjektiv" da, wo vom Mittelalter die Rede ist, schon an und für sich sehr vorsichtig sein[1]); in den beiden hier in Rede stehenden Sonderfällen aber hat er bestimmt keine Stelle. Denn wenn eine Anschauung wie die des Alanus ab Insulis, laut welcher die Kunst nur „simia naturae" sei, eine einseitig platonische (oder besser: eine den Plato vereinseitigende) Anschauung war, so ist die hochscholastische Lehre, laut welcher das Kunstwerk durch eine Formung der Materie nach einem „im Geiste des Künstlers wohnenden Bilde" entsteht, eine rein aristotelische („ἀπὸ τέχνης δὲ γίγνεται, ὅσων τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ"), die daher keineswegs das Kunstwerk von der „subjektiven Beschaffenheit des Bildners" abhängig macht; denn jenes aristotelische ἔνδον εἶδος ist alles andere als eine subjektive, d. h. gemäß den psychologischen Gegebenheiten des Bewußtseins wandelbare, Vorstellung. Und was die angebliche Subjektivierung des Schönheitsbegriffs angeht, so ist zu erwidern, daß die zum Beweis herangezogene Thomasstelle (S. Theol. I, i, 5, 4) ihrem ganzen Zusammenhang nach in einem gänzlich anderen Sinne auszulegen ist, weshalb ihre ausführliche Wiedergabe erlaubt sei: „Ad primum ergo dicendum, quod pulchrum et bonum in subiecto quidem (wir würden sagen: substantiell oder ontologisch betrachtet) sunt idem, quia super eandem rem fundantur, scilicet super formam; et propter hoc bonum laudatur ut pulchrum; ratione autem (wir würden sagen: funktional oder methodologisch betrachtet) differunt. Nam bonum proprie respicit appetitum, est enim bonum, quod omnes appetunt, et ideo habet rationem finis, nam appetitus est quasi quidem motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam, pulchra enim dicuntur, quae visa placent[2]); unde

[1]) Notabene auch da, wo es sich um die bildende Kunst handelt. Wenn Rosenthal z. B. jenen für Giottos Bilderfindung so bezeichnenden Raum, der „mit den Handelnden zusammengehört, und für diese geschaffen wurde" (der aber, was Rintelen hervorzuheben nicht müde wird, gänzlich mit den Handelnden zusammengehört, und nur für diese geschaffen wurde) als einen „subjektiven Raum" bezeichnet, so sollte auch dieser Terminus erst da verwandt werden, wo ein durch das subjektive Bewußtsein des Malers — bzw. das subjektive Bewußtsein des mit jenem sich identifizierenden Beschauers — bestimmter Raum bezeichnet werden soll, d. h. erst da, wo eine malerisch-perspektivische, und damit recht eigentlich stimmungsmäßige, Bezogenheit auf ein außerhalb des Bildes stehendes Bewußtsein vorliegt; Rosenthal selbst meint hier vermutlich nur die Bezogenheit des Raumes auf die innerhaib des Bildes befindlichen, handelnden Subjekte, allein wenn er das Zimmer der hl. Anna aus dem Arenazyklus mit der Wochenstube der Hl. Elisabeth in den Heures de Milan zusammennennt, so trägt das nicht eben zur Klärung des an und für sich schon mißverständlichen Begriffes bei. Gewiß kann ein Giottischer Raum auf einen modernen Beschauer unter Umständen „intim" wirken — allein diese Wirkung ist ihrer eigentlichen Absicht nach nicht eine Wirkung im Sinne der subjektiven Stimmung, sondern eine Wirkung im Sinne der übersubjektiven Charakteristik. Noch ist der Raum nicht „Landschaft" oder „Interieur", d. h. ein Ausschnitt aus dem unendlichen Raum schlechthin, dessen Stimmungswert, wie etwa bei der Rolinmadonna, zu dem des „eigentlichen" Darstellungsinhaltes hinzutritt und diesen schließlich ganz entbehrlich machen kann, sondern Bühne, d. h. das begrenzte Gefäß eines ganz bestimmten Geschehnisses — weniger ein „subjektiver", denn ein handlungsbezogener, ausschließlich im Sinne der dramatisch-gegenständlichen Charakteristik aktiv gewordener Raum.

[2]) Die bloße Konstatierung, daß das Schöne „gefalle", d. h. die Feststellung einer Wirkung des

pulchrum in debita proportione consistit, quia sensus delectantur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus, nam et sensus ratio quidem est, et omnis virtus cognoscitiva. Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis."

Der offenbare Sinn dieser Darlegung, die die durch Dionysius Areopagita zu beinahe unbeschränktem Ansehen gebrachte platonisch-neuplatonische Formel: „Bonum laudatur ut pulchrum" differenzierend berichtigen will, besteht in einer methodologischen Abtrennung des „Guten" vom „Schönen", die dadurch erreicht wird, daß jenes („quod omnes appetunt") als ein Objekt des Begehrungsvermögens in moderner Terminologie: als Gegenstand des Willens —, dieses aber („quae visa placent") als ein Objekt des Erkenntnisvermögens — in moderner Terminologie: als Gegenstand der ästhetischen Urteilskraft — definiert wird. Von einem Unterschied zwischen subjektiven und objektiven Schönheitskriterien ist hier also überhaupt nicht die Rede: die „vis cognoscitiva" steht nicht als etwas „Subjektives" einem Außersubjektiven, sondern als eine rein aufnehmende, „interesselose" Funktion einer zielstrebig-begehrenden, von einer „causa finalis" bestimmten gegenüber. Der Gegensatz zu dieser „vis cognoscitiva" ist nicht ein „cognoscibile", sondern die „vis appetitiva" (genau wie der Gegensatz zu dem „quae visa placent" nicht etwa lautet: „quae per se ipsa pulchra sunt," sondern: „quod omnes appetunt"), und das Ergebnis der ganzen Überlegung besteht nicht darin, daß ein menschliches (und zwar variables) Vermögen gegen eine objektive Norm abgesetzt, sondern darin, daß innerhalb der menschlichen Vermögen zwischen einer Sphäre des Cognoscitiven und einer Sphäre des Appetitiven unterschieden wird, damit das Schöne jener, das Gute aber dieser Sphäre als der ihr eigentümliche Inhalt zugeordnet werden kann[1]. —

Schönen, besagt natürlich als solche in keiner Weise, daß diese Wirkung des Schönen zugleich als Wertmaßstab oder, wie Rosenthal anzunehmen scheint („die ‚debita proportio' muß sich gewissermaßen im Gefallen des aufnehmenden Intellektes erst erfüllen"), als Daseinsvoraussetzung desselben anerkannt wird; wenn die bloße Konstatierung, daß das Schöne gefalle, eine Ästhetik bereits zu einer subjektivistischen machen würde, so wäre diejenige Platos einer der subjektivistischsten: mißt er doch selbst den reinen mathematischen Formen eine eigentümliche „lusterregende" Wirkung (*οἰκείας ἡδονάς*) bei. — Zum Überfluß weist gerade Thomas ausdrücklich darauf hin, daß er sogar den Akt des Gefallens nicht als die psychologische Reaktion des Subjektes auf einen Gegenstand, sondern als das Ergebnis einer strukturmäßigen Entsprechung zwischen dem Bildungsgesetz des Gegenstandes und dem Prinzip der Erkenntnis verstanden wissen will: „quia sensus delectantur in rebus debite proportionatis sicut in sibi similibus, nam et sensus ratio quidem est".

[1]) Der Unterzeichnete weiß wohl, daß Rosenthal sich für seine Auslegung auf eine so ausgezeichnete Autorität wie Maurice de Wulf berufen kann, der in der fraglichen Thomasstelle ebenfalls eine Übertragung des Schönheitsproblems „sur le terrain subjectiv" erblickt. Bei aller Verehrung für de Wulf muß aber offen erklärt werden, daß, wenn eine solche Übertragung bei Thomas tatsächlich vorliegt, sie aus dieser Stelle zum mindesten nicht begründet werden kann. Tatsächlich ist auch schon von fachmännischer Seite (E. Lutz, Die Ästhetik Bonaventuras, Beiträge zur Gesch. d. Philos. d. Mittelalters, 1913, Supplement, S. 195ff.) gegen de Wulfs subjektivistische Erklärung unserer Thomasstelle Einspruch erhoben worden, wobei allerdings der ausschlaggebende Punkt (nämlich die Tatsache, daß das „quae visa placent" nur dem „quod omnes appetunt", und die „vis cognoscitiva" nur der „vis appetitiva" gegenübertritt) u. E. nicht klar herausgestellt wird, und andererseits der „subjektivistische" Charakter der Bonaventuraschen Kunstlehre ein wenig überschätzt sein dürfte. — Übrigens ist eine andere Thomasstelle gelegentlich in ähnlicher Weise, aber gerade in umgekehrtem Sinne mißdeutet worden: die Stelle S. Theol. 1, i, 35, 1, in der der Begriff der „imago" diskutiert wird. Wie dort der Satz: „pulchritudo respicit vim cognoscitivam", der in Wahrheit nur den Gegensatz zwischen den Gegenständen der Er-Erkenntniskraft und den Gegenständen des Willens feststellt, auf ein bestimmtes, nämlich subjektivistisches, Verhältnis zwischen der ästhetischen Auffassung und ihrem Objekt bezogen wurde, so hier der Satz, daß das Bild „ex alio procedit simile ei in specie vel saltem in signo speciei", der in Wahrheit nur das „Abgeleitetsein" des Bildes von einem Urbild fordert, auf ein bestimmtes, nämlich naturalistisches, Verhältnis zwischen der künstlerischen Wiedergabe und ihrem Objekt (Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der Gotischen Skulptur und Malerei, 1920, S. 75, vgl. dazu des Unterzeichneten

Trotz solcher und ähnlicher Einwendungen bleibt Rosenthals „Giotto" ein gutes und kluges Buch. Und dennoch meldet sich angesichts seiner ein leises Sehnsuchtsgefühl nach ebenso guten, aber — darf man es sagen? — dümmeren Büchern. Gewiß liegt es uns fern, den großen synoptischen Untersuchungen, zumal wenn sie mit soviel Scharfsinn und Besonnenheit geführt sind wie hier, ihr Recht bestreiten zu wollen, — aber dringlicher als die „weltanschauungsmäßige" Interpretation der kunstgeschichtlichen Tatsachen und Vorgänge erscheint uns fürs erste noch immer ihre Erforschung; und gerade die Erkenntnis Giottos bedarf zunächst einmal der Feststellung dessen, was in dem erhaltenen Freskenbestand nun eigentlich auf seine Rechnung und was auf die Rechnung des XIX. Jahrhunderts kommt, — sodann aber (wiewohl es in Rosenthals Arbeit auch nach dieser Richtung hin an wertvollen Ansätzen nicht fehlt[1]) einer genauen, wenn es sein muß auch ikonographischen (freilich nicht nur-ikonographischen) Untersuchung der tatsächlichen Zusammenhänge zwischen Giotto und der „maniera Greca" (deren Entstehung und Bedeutung übrigens an und für sich noch der wirklichen Aufklärung harrt), Giotto und der an Niccolò Pisano anknüpfenden Plastik, Giotto und Duccio und Cavallini[2]), Giotto und Frankreich — wobei vielleicht die Untersuchung der Tugend- und Lasterpersonifikationen in der Arena (deren dramatische Antithetik hier anscheinend zum erstenmal auf italienischem Boden Gestalt gewonnen hat) einen Ausgangspunkt abgeben könnte. Rosenthal hat, wenn man so sagen darf, das kunsthistorische Giotto-Problem als schon durch Rintelen erledigt betrachtet und ihm — vielleicht ein wenig vor der Zeit — ein „geistesgeschichtliches" Giotto-Problem substituiert; er gibt uns ein „geistiges Band" — aber wir haben noch nicht das körperliche, ja, wenn wir ehrlich sein wollen, noch nicht einmal die „Teile". So bleibt die Lücke, die Rintelens Giotto-Buch offenließ, im Grunde auch jetzt noch unausgefüllt: der Kreis der historischen Betrachtung ist nicht erweitert, sondern verlassen worden. Das Ideal natürlich wäre, es, wenn eine weitere Erforschung der historischen Tatsachen sogleich mit ihrer geistesgeschichtlichen Deutung verbunden werden könnte, d. h. wenn, umgekehrt ausgedrückt die „Weltanschauungsinterpretation" sich vorzugsweise an neuenthüllten Tatsachen auswirken würde; aber auch hier gilt leider im allgemeinen der tiefe Ausspruch des greisen Fontane: „Wo Schwäne sind, sind keine Schwanenhäuser, und wo Schwanenhäuser sind, sind keine Schwäne." PANOFSKY.

MAX GEISBERG, Der Meister E S. Zweite Auflage. Leipzig, Klinkhardt und Biermann. 79 Seiten, 139 Abb. auf 77 Tafeln, in 4°.

Gegenüber dem ersten Teil von Geisbergs „Anfängen des Kupferstichs" tritt die Neugestaltung des zweiten, mit dem Meister E S im Mittelpunkt, nicht so augenscheinlich hervor. Und doch ist auch hier bei näherem Eingehen das gleiche Wachsen, Reifen zu beobachten, das zur ausgeglichenen Darbietung in meisterhaften Charakteristiken und vertieften Forschungen führt. Den eindruckvollsten Gewinn be-

kürzlich erschienene Studie „Idea", S. 86). — Wenn wir bei diesen Einzelheiten so lange verweilen, so geschieht das einmal deshalb, weil die Frage für die Beurteilung der mittelalterlichen Kunstlehre eine immerhin grundsätzliche Bedeutung zu besitzen scheint, sodann aber deshalb, weil gerade an dieser Stelle eine der bedenklichsten und unheilbarsten Schwächen des parallelisierenden Verfahrens deutlich wird: daß der Autor auch bei noch so großer Bemühung die Kenntnis der außerhalb seines Spezialgebietes liegenden Erscheinungen vielfach nur aus sekundären Quellen schöpfen kann, die bei aller sonstiger Vortrefflichkeit in Einzelfällen doch versagen können.

[1]) Z. B. S. 134ff. oder S. 144, Anm. 2.

[2]) Vgl. dazu neuerdings R. v. Marle, The development of the Italian Schools of Painting, III, 1924, besonders S. 172ff. Vorzüglich lehrreich scheint unter anderem ein Vergleich der Vorführung Christi vor Kaiphas in der Arena mit dem Transport der Heil. Agnes ins Bordell in St. Maria in Donna Regina: die Ähnlichkeiten sind im Ganzen wie im Einzelnen nicht unerheblich (vgl. z. B. das Auftreffen einer Senkrechten und einer Wagrechten auf die Heiligenscheine der Hauptpersonen), nur daß bei Giotto alles unendlich viel bestimmter und tektonischer geworden ist: bei Giotto die Horizontale auf beiden Seiten des Nimbus strikte durchgeführt und unmittelbar auf seinen Rand auftreffend — bei Cavallini rechts durch einen kleinen Zwischenraum von ihm getrennt und links durch den unregelmäßigen Kontur der Gefolgegruppe vertreten; bei Giotto der Kopf ganz vertikal gestellt und in genaue Faceansicht gebracht — bei Cavallini schräg gestellt und ins Dreiviertel-Profil gewendet.

deutet die auf S. 13—14 neueingefügte allgemeine Kennzeichnung und Wertung des Meisters aus seinem Goldschmiedeberufe, seiner Formensprache und seinem Erfindungsreichtum heraus als des typisch deutschen Künstlers vor Dürer, gegenüber dem viel mehr zu fremdem Formalismus neigenden Schongauer. Diese Zusammenfassung geht auf einen besonders glücklich abgerundeten und trefflich die Kunst des Stechers vermittelnden E S-Aufsatz des Verfassers zurück, der in „The Print Collector's Quarterly" (vol. 9, Nr. 3, Oct. 1922) für deutsche Leser leider an zu entlegener Stelle erschienen ist.

Das „Werk" des Meisters selbst hat lediglich eine Erweiterung durch zwei neuaufgefundene Stiche (Geburt Christi in Bamberg, Kampf mit dem Greifen) und eine Neuzuweisung (hl. Katharina) erfahren. Die Abbildungen sind in dankenswerter Weise vom Verlag wesentlich vermehrt worden (mehr als ein Drittel der Stiche gebend) und bringen nunmehr auch die drei vom Verfasser als allein zweifellos echt anerkannten Handzeichnungen.

Zur Frage der zeitlichen Ansetzung des Künstlers gibt eine einschneidende Änderung die schon im ersten Band der Neuauflage mitgeteilte Annahme, daß die erst der mittleren Epoche seines Schaffens einzuordnende Passionsfolge vom Meister von 1446 benutzt sei, womit also jetzt die Anfänge bis gegen 1440 um mehr als zehn Jahre zurückgesetzt werden müßten. Die Vergleichspunkte sind hier zum größten Teil bedenklich allgemeiner Art, bis auf einige für die Gesamtbilder merkwürdig belanglose Einzelheiten und wieweit diese ausschlaggebende Beweiskraft haben, ist nicht zweifelsfrei: indessen steht es dem den Dingen Fernerstehenden wohl an, gerade in bezug auf diese Imponderabilien dem erfahrenen und berufenen Kenner zunächst schlichtweg Glauben zu schenken. Ins Gewicht fällt für solche Chronologie zugleich die klar hervortretende nachgewiesene Beeinflussung von Spätwerken des Spielkartenmeisters durch Frühwerke des E S.

Die Lokalisierung verschiebt sich mit Vorbehalt zur Bodenseegegend hin. Die frühere Deutung des „Reibeisen"-Wappens und die daran knüpfenden Folgerungen sind aufgegeben. Ebenso wird die neueste Hypothese zur Namensdeutung, die P. A. Albert zu begründen versucht hat, mit Recht abgelehnt.

Für die zeitliche Anordnung der Stiche ist bis auf zwei noch zu erwähnende Ausnahmen die Reihenfolge der ersten Auflage durchaus beibehalten. Daß aber die ausdrückliche Betonung des Verfassers, es handele sich dabei nicht um eine einzig mögliche Lösung der Chronologie der Stiche, sondern um eine freie Gruppenzusammenfassung, bedeutsam Geltung hat, zeigt der Vergleich mit der Anordnung der Stiche in der von Geisberg herausgegebenen Gesamtpublikation der Arbeiten des E S bei Bruno Cassirer. Hier ist gegenüber der ersten Fassung, deren ja auch nahezu klassisch gewordenes Gefüge durch allzu eingreifende Umarbeitung zu zerstören der Verfasser sich begreiflicherweise scheuen mußte, manche Änderung zu bemerken, vorzugsweise für die Stiche der mittleren Zeit. Die somit gegebene Betrachtung der Dinge von zwei Seiten sozusagen, die die reife Überlegenheit und Freiheit des Gelehrten gegenüber seinem Stoffe mit verblüffender großartiger Kühnheit zeigt, bedeutet eine wertvolle Anregung zu durchdringender Arbeit für seine Leser, und wiederum kann, wie schon beim ersten Bande, diese „Schule des Sehens" zum Studium nicht warm genug empfohlen werden. — Als erste größere Darstellungen stehen gegenüber der ersten Auflage (die das Mädchen mit dem Hennin L. 223 früher ansetzt) die Geburt Christi L. 22 und die hl. Jungfrau mit dem Rosenkranze L. 62 an der Spitze. Daß diesen in der großen Gesamtpublikation die so viel bedeutendere Darstellung des Kaisers Augustus mit der Sibylle L. 192 vorangestellt wird, erscheint allerdings weniger glücklich: hier ist gegen den Verfasser doch sein eigener Hinweis (S. 62) auf fortgeschrittenere technische Versuche gerade dieses Blattes ins Feld zu führen. Aus der mittleren Zeit herausgenommen und in der Gesamtpublikation der Frühzeit eingefügt (neben dem ebenso dürftigen Bildchen des guten Hirten L. 52 in gleichen Maßen, kurz nach der Ars moriendi) ist der Schmerzensmann L. 53, ebenso die zierliche Lautenspielerin L. 204, die sich in vielem allerdings dem Liebespaar am Brunnen L. 202 und der säugenden Madonna L. 66 eng anschließt, in der prachtvollen Durchführung des Faltenwurfs freilich doch reifer erscheint. Besonders auffallend ist die Spätersetzung des großen Hortus conclusus L. 83 und der Madonna mit dem rosenspendenden Engel L. 79 gegenüber den so überzeugenden Ausführungen im Buche: die in der Gesamtpublikation voraufgehenden Stiche, der Schmerzensmann L. 55 (der im Buch überhaupt erst in der mittleren Epoche angesetzt ist!), die Geburt mit der Sonne L. 21, der Narr mit dem Mädchen L. 206, scheinen doch eher zusammen mit den nachgestellten des segnenden Christuskindes L. 49 und der Verkündigung L. 10

gegenüber jenen ausgesprochen den Frühstil zeigenden Arbeiten als Übergangsgruppe zur mittleren Periode in Frage zu kommen. Der hl. Christoph L. 140 ist mit einleuchtenden Gründen gegenüber der ersten Auflage jetzt sowohl im Buche wie in der Gesamtpublikation zur mittleren Zeit gerechnet, die Zusammenstellung von deren Gruppen weicht indessen im Einzelnen ab, entsprechend dem Hinweis, daß gerade hier bei dem Nebeneinander verschiedener Gruppen eine feste chronologische Einordnung sich nicht erzwingen lasse. Betreffs der auf S. 33 zusammengestellten Runde mit der lesenden und der von Christus gesegneten Maria L. 67 und L. 36 hat der Verfasser in der Gesamtpublikation doch seinen geäußerten Bedenken gegen die Spätsetzung der letzteren Raum gegeben und sie den zum Vergleich herangezogenen früheren Stichen der Geburt Christi L. 23 und der Folge der sitzenden Apostel L. 112—123 zugesellt. Die schwer zu beurteilende große Monstranz ist dagegen in der Gesamtpublikation den Stichen der Spätzeit eingereiht. Bei den Stichen der Spätzeit ist als einschneidendste Abweichung der Gesamtpublikation gegenüber dem Buche die sehr wesentliche Hinaufrückung der Evangelisten im Rechteck L. 88—91 gegeben, die angesichts der in einem ausgezeichneten Abdruck erhaltenen Markusdarstellung voll berechtigt erscheint, zeigt sich doch hier schon ganz ausgesprochen die „Kaltnadel"-Modellierung: beachtenswert zur Vorsicht mahnend erweist sich gerade hier, wie sehr das Urteil von der jeweiligen Güte des erhaltenen Abdrucks abhängt. Unverständlich erscheint die in beiden Fällen gegebene Einreihung der zweiten Darstellung des Augustus mit der Sibylle L. 191 bei den spätesten, den letzten datierten unmittelbar voraufgehenden Arbeiten: finden sich doch für die Gesamthaltung sowohl wie für Einzelheiten überzeugendere Vergleichspunkte bei den Hauptwerken der mittleren Zeit (Urteil Salomos!), mit denen auch die Technik noch vollständig übereinstimmt. Typus und Technik der Darstellung des hl. Eligius L. 142 haben dagegen mit Recht in der Gesamtpublikation zu seiner Einreihung unter den Werken der letzten Zeit geführt.

Ausführlichere Erläuterungen erhellen jetzt glücklich die schwer zugängliche Gegenständlichkeit der so wichtigen Ars moriendi-Folge L. 175—185. Leider nur bruchstückweise in Kopien Meckenems erhalten, werden ihr nunmehr auch zwei weitere theologisch gefaßte Folgen zu den zehn Geboten und den zehn ägyptischen Plagen an die Seite gesetzt. Der Hervorhebung des ersten Auftretens eines Schlagschatten auf der späten Ausgießung des hl. Geistes L. 35 wären in der mittleren Periode bereits die Apostel mit dem Credo L. 100—111 gegenüberzustellen, bei denen schüchterne Versuche zu seiner Wiedergabe an Kelch und Hand des Johannes sowie am Schwert des Jakobus schon wohl zu bemerken sind. Vereinzelte am Rande umgeschlagene Blätter, die als charakteristisches Merkmal der Spätzeit erwähnt werden, finden sich bereits auch schon früh in der mittleren Periode beim Sündenfall L. 1.

Bedauerlich erscheint, daß der Verfasser auf die umstrittenen und in mancher Hinsicht noch der Klärung bedürfenden Fragen der Zusammenhänge der Arbeiten des E S mit den Tonmodeln nicht eingegangen ist. Ebenso vermißt man Ausblicke auf die „große" Kunst der Zeit, für die die Forschungen Pinders (Zeitschrift für bildende Kunst 32) letzthin wertvolle Anregungen geboten haben. Berührungen des Goldschmieds mit zeitgenössischer Plastik sind ohne weiteres anzunehmen. Der von Pinder als Vorlage des E S herangezogene Sandsteinkruzifixus des Nikolaus Gerhart von Leiden ist als solche indessen abzulehnen: nicht nur sind die Übereinstimmungen von ganz allgemeiner Art keineswegs zwingend, sondern das feststehende Datum des Werks, 1467, erledigt die Frage ohne weiteres, da der betreffende Stich, L. 31, zweifelsfrei der früherliegenden mittleren Periode des Meisters angehört. Die Betonung der Zugehörigkeit der Arbeiten des E S aber zu dem so treffend charakterisierten Stil des „ersten" spätgotischen Barock mit der „verschränkt fließenden Bewegung", sowie der Nachweis der einflußreichen Stellung des Stechers gegenüber den späteren Vertretern dieses Stils in der Großplastik erweitert unsere Anschauung von Wesen und Wirkung des E S-Stiles aufs glücklichste.

Die in der ersten Auflage nur erst in Aussicht gestellte Bearbeitung der dort noch unter der veralteten Sammelbezeichnung „Meister des hl. Erasmus" geführten ca. 400 Blättchen handwerksmäßiger Mache ist inzwischen in Geisbergs „Kupferstichen der Frühzeit" (Straßburg 1923) abgeschlossen worden, ihre Ergebnisse erscheinen hier kurz zusammengefaßt. Der Entwirrung dieses Rattenkönigs von Kopien und Afterkopien nur zu folgen, fällt nicht leicht und die Leistung der entsagungsvollen Arbeit kann nur mit schaudernder Bewunderung angesehen werden.

Über die Frühzeit des Israhel van Meckenem scheint das letzte Wort jetzt gesprochen. Die inzwischen aufgefundene dritte nachweisbare Goldschmiedearbeit seiner Hand wurde leider von Geisberg an entlegener Stelle publiziert: ihre Abbildung wird hier schmerzlich vermißt.

Der Zeit nach der Jahrhundertmitte fügt sich nunmehr auch der früher bei den Stechern der Frühzeit eingereihte so reizvolle Meister des Johannes Baptista ein, für den Anhalt zur Datierung und Lokalisierung durch die treffsichere überzeugende Zuschreibung des prachtvollen Wappens des Bistums Eichstätt und des Bischofs Wilhelm von Reichenau von 1480 gewonnen ist. Ein bedeutsamer Schritt zur Aufklärung des Dunkels, das die anonymen Stecher umgibt, erscheint hier getan, dem hoffentlich weitere Erfolge anzustellender archivalischer Nachforschungen sich ergänzend anfügen werden. Zwanglos schließt sich hier auch die neuerliche Annahme von Einflüssen später Stiche des Meisters E S auf den Meister des Johannes Baptista, wie sie Lehrs und E. H. Stahl betont haben, an.

HILDEGARD ZIMMERMANN.

ADOLF FEULNER, Peter Vischers Sebaldus-Grab in Nürnberg. 46 S. und 41 Tafeln in 8°. München, R. Piper & Co., 1924.

Das Nürnberger Sebaldus-Grab ist in einer Zeit des Stilwandels entstanden und trägt alle Merkmale des Überganges deutlich zur Schau, der in der Sammlung der Wiener Akademie aufbewahrte Vorentwurf ist um genau 20 Jahre älter, als die Inangriffnahme des Werkes erfolgte, an dem offensichtlich Vater und Söhne, Künstler verschiedener Schulung und Individualität, gearbeitet haben: also ein Tatbestand, der interessant und kompliziert genug ist, um eindringlicher Forschung lohnende Ziele zu stecken, mag sie nun auf die bloße Feststellung des Tatsächlichen, auf die form- oder geistesgeschichtlichen Probleme eingestellt sein. Trotzdem fehlt bislang nicht nur eine vollständige Veröffentlichung des für deutsches Kunstschaffen in kritischer Zeitenwende so überaus charakteristischen Denkmals in ausreichenden Wiedergaben, es fehlt auch eine quasi-abschließende Bearbeitung, die wenigstens das Fazit dessen zöge, was unsere Generation an Erkenntnis beizubringen vermöchte, obwohl einige gründliche Vorarbeiten geleistet sind, unter denen die Aufsätze von Heinrich Weizsäcker und Hubert Stierling am förderndsten gewirkt haben. Aber jede Zeit wird letzten Endes nur das hervorbringen, was sie auch innerlich beschäftigt, und heute stehen uns die Pacher, Stoß und Leinberger näher als Peter Vischer und seine Söhne, denen auch die „objektiv" wertende Forschung im Grunde genommen nicht viel mehr als jene kühl verstehende und historisch orientierte Achtung entgegenbringt, die der große Name, die alte Tradition ehrwürdig gewordenen Ruhmes und ein bewunderndes Staunen vor der technischen Leistung erheischt.

Darüber ist auch Feulner nicht ganz hinweggekommen, dessen schmales, vom Verlag gut ausgestattetes Bändchen sich weniger an die Forscher, als an die breite Öffentlichkeit wendet, obwohl Vischer gegenwärtig kaum einen besseren Interpreten hätte finden können: die „stille Vornehmheit, die edle Ruhe in Ausdruck und Gebärde" der Apostel — zweifelsohne! — aber „man möchte die Klarheit fast als Leerheit empfinden, wenn der Ausdruck bei Werken von diesem künstlerischen Ernst gebraucht werden dürfte" (S. 20/21); in der Tat! Wer von uns fühlt hinter dem posierenden Gestus des Johannes eine Kraft des Gebetes, die das Gift im Becher unschädlich machen und den Tempel der Diana zum Einstürzen bringen konnte? Vermochten aber vielleicht die ungewohnten Züge klassischer Gebärdensprache in den Zeitgenossen Vischers den Eindruck übernatürlicher Machtfülle zu erregen? Den Dingen am nächsten kommt Feulner anscheinend am Schlusse seiner Darlegungen, nachdem er von den „antikischen Motiven" gesprochen hat und nun ihre deutsche Eigenart, ihr „Leben voll humorvoller Urwüchsigkeit" (S. 40) in voll gelungenen Sätzen schildert. Aber da ist ein neues Problem, wie spärlich findet sich doch sonst in den Werken der Vischerschen Gießhütte diese „deutsche Märchenphantasie" verkörpert, die hier in fast unübersehbarer Fülle mit ihren Schöpfungen den Sockel des Grabmales umrankt, wo sprudeln ihre Quellen?

Der Kunsthistoriker, insbesondere der Anfänger, wird das Buch mit Nutzen verwerten können, um sich über den gegenwärtigen Stand des Vischer-Problems orientieren zu können, soweit es im Sebaldus-Grab zum Ausdruck kommt, und den Laien könnte keine bessere Einführung empfohlen werden. Nur die künstlerische Würdigung der prächtigen Tumbenreliefs unter dem gotischen Schrein scheint mir etwas zu dürftig geraten.

GALL.

WERNER WEISBACH, Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien. (Propyläenkunstgeschichte, Bd. XI). Berlin, Propyläenverlag, 1924.

Die Aufgabe, die der Propyläenverlag für den elften Band seiner groß angelegten Geschichte der Kunst dem Verfasser gestellt hatte, war nicht gerade einfach. Handelte es sich doch um nichts Geringeres als mit etwa 400 Abbildungen und 100 Seiten Text einen Überblick über die so überaus reiche künstlerische Produktion des XVII. und zum Teil noch des beginnenden XVIII. Jahrhunderts in Italien, Deutschland, Frankreich und Spanien zu geben. Das heißt über eine Materie, die zum großen Teil noch kaum, ja fast ganz unerforscht ist. Denn was wissen wir, um nur auf ein dem Referenten besonders naheliegendes Gebiet zu kommen, über die Rückwirkung von Rubens oder van Dyck auf die weitere Entwicklung der genuesischen Malerei, oder auf den mantuanisch-venezianischen Kunstkreis auf Meister, wie Jan Lys, Feti oder Francesco Maffei? Welche malerischen Begabungen hat z. B. die Carraccischule in Talenten wie dem Mastelletta oder Lorenzo Garbieri hervorgebracht!

Schon aus dieser flüchtigen Andeutung ergibt sich, daß man von dem Verfasser dieses Bandes natürlich keine erschöpfende Auskunft über die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten verlangen kann und daß es ihm nicht möglich war, alle Probleme der Entwicklung bis ins einzelne zu charakterisieren. Er mußte sich bestreben, ganz im großen die Linien zu ziehen, nach denen sich die Entwicklung vollzogen hat, die kulturellen und formalen Bedingungen zu geben und auf die Zusammenhänge mit dem Geistesleben der gesamten Epoche, die diese Werke schuf, hinzuweisen.

Diesen Weg hat Weisbach, der in seinem Buch über den „Barock als Kunst der Gegenreformation" und in seinen Aufsätzen über den „Manierismus" und „Barock als Stilphänomen" bereits auf die großen geistesgeschichtlichen Probleme hingewiesen hatte, beschritten. Durch diese Arbeiten befähigt, ist es ihm in seinen einleitenden Bemerkungen gelungen, mit wenigen Worten die Grundlinien der Entwicklung der barocken Kunst zu zeichnen.

Von der Begriffsbestimmung des Wortes Barock und seiner Ethymologie ausgehend weist er Italien als Ursprungsland des neuen Stils nach und deutet das Nebeneinanderherlaufen der eigentlich barocken und der klassizistischen Kunstströmung an. Er zeigt weiter, wie der Barock der gegebene Ausdruck für die Darstellung der aus der Geisteswelt der Gegenreformation und des Absolutismus sich ergebenden künstlerischen Aufgaben wurde. Das Heroische, das Mystische, das Asketische kommt durch die Gegenkeformation in den Bereich der künstlerischen Darstellung; für den absoluten Herrscher hat der Barock rdie Formen der Repräsentation gefunden. Formal erstrebt dieser Stil eine Konzeption in großen Einheiten, Landschaft und Bau werden zusammengestimmt und innerhalb des so entstehenden Gesamtkunstwerks übernimmt die Baukunst die Führung, der sich Plastik und Malerei, die alle zu einem Gesamtkunstwerk hinarbeiten, unterordnen: im ganzen ein Streben nach malerischer Wirkung, das bis zu einem Irrationalen, mehr zu einem Schein, als einem wirklichen Sein, einem allgemeinen flimmernden Bewegungseindruck, zu dessen Erzielung auch gelegentlich der Naturalismus mitwirkt, gehen kann.

Aus diesen allgemeinen hier nur ganz flüchtig angedeuteten Prämissen, die der Verfasser präziser und knapper kaum hätte darlegen können, wird die Entwicklung des Stils im einzelnen abgeleitet. Am Gesù Vignolas bereits werden die neuen Prinzipien der Subordination und Verschmelzung der Raumformen, die Verbindung von Langhausbau mit Kuppel erörtert und die Zweckbestimmung des Baues als Volks-, Predigt- und Propagandakirche betont. Die weitere Entwicklung, vor allem auch der Fassaden, von der starren Fassade der Spätrenaissance bis zu den geschwungenen Bildungen Borrominis, wird an den Namen Rainaldi, Borromini und Guarini gezeigt. Mit der Person Berninis, die dann mehr und mehr in den Mittelpunkt der Darstellung tritt, ergibt sich der Übergang zur Plastik, die in ihren Beziehungen zum Gesamtkunstwerk in erster Linie gesehen wird: Fontänen, Grabmäler und Altarbauten ordnen sich in diesen Zusammenhang ein und es ergibt sich damit die Überleitung zu den Schöpfungen des Spätbarock, zu Pozzo. Den Gegenpol zu dem malerischen Schaffen Berninis auf dem Gebiet der Plastik bildet Algardi, wie wir in Berninis Architekturen den Gegensatz zu den rein barocken Werken Borrominis zu sehen haben.

Für die Malerei ergibt sich als Hauptaufgabe das Problem, Legendarisches und Übersinnliches durch sinnliche Darstellung dem Beschauer zugänglich zu machen. Auch hier wird zwischen den Vertretern der klassischen und barocken Richtung unterschieden, und als einer der wichtigsten Vertreter

der letzteren erscheint Pietro da Cortona, dessen Deckengemälde im Palazzo Barberini als ein Hauptergebnis der spezifisch barocken Kunstentwicklung erscheint und in seiner Bedeutung für die Kunstentwicklung Gesamteuropas eingehend gewürdigt wird. Die anderen Schulen Italiens Bologna, Caravaggio, Genua, Mailand, Florenz und Venedig, die Macchiettisten und die Darsteller von Bambocciaten erfahren gebührende Berücksichtigung. Die eingehendere Schilderung der Kunst Tiepolos ist wohl dem Band über die Kunst des Rokoko vorbehalten.

Die Darstellung des italienischen Barock nimmt den größeren Teil des Textes ein. Von hier aus wird die Kunst der übrigen Länder Europas abgeleitet und dabei der Versuch gemacht, das, was sie durch ihre spezifische völkische Eigenart zur Gesamtentwicklung der Kunst beigetragen haben, herauszuarbeiten. Frankreich hat in erster Linie für die Ausgestaltung des Profanbaus neue Gedanken hervorgebracht. Die Bedeutung von Versailles wird betont und gezeigt, welche Folgen die Vereinigung des gesamten Kunstgewerbes in den Händen Lebruns für die Kunstentwicklung hatte und wie sehr die Anforderungen des Hofs und der Gesellschaft die Künstler beeinflußten. Deutschland, in dem die dem Barock wesensverwandte Gotik nachwirkte, ist durch Italien stark beeinflußt. Aber auf die durch starre weiße Stukkierung ausgezeichneten Bauten der ersten Generation folgt ein Mitwirken der Farbe, in der Grundrißbildung der Kirchen setzt ein Kombinieren der verschiedensten Raumformen ein: alles in allem ein Streben nach optischen Wirkungen, der wie in keinem anderen Land Plastik und Malerei, die völlig selbständig hier kaum zu denken sind, sich unterordnen. In Spanien wiederum wird mehr die dekorative als die raumschaffende Phantasie angeregt. Die so entstehenden Bauten sind daher in ihrer Dekoration völlig verschieden von denen des übrigen Europa, Plastik und Malerei finden einen eigenen nationalen Stil, der hier zur tiefsten Verinnerlichung religiöser Darstellung führt.

Es konnten hier nur einige Gedanken des sehr reichen und konzentrierten Textes angedeutet werden. Ein weiteres Eingehen würde dazu führen, ihn nahezu vollständig wiederzugeben, die beste Anerkennung, die man dieser Leistung zollen kann.

Die Ausführungen des Verfassers werden durch über 400 Abbildungen unterstützt. Sie auszuwählen war recht schwierig, wenn man bei der Überfülle des Materials dem Beschauer eine Vorstellung von dem, was unter Barock zu verstehen ist, geben wollte. Auch das ist, glaube ich, dem Autor durchaus gelungen. Durch die Gegenüberstellung der Denkmäler der verschiedenen Länder (Taf. 116, 168, 182—185) wird gezeigt, wie ein und dasselbe Problem bei verschiedenen Völkern und Generationen sich abwandelt. Andere Abbildungsreihen zeigen die Entwicklung der Fassaden von Kirchen und Palästen, der Treppenhäuser, der Villen, der Fontänen, von Grabmal und Altar, der Plastik und des Kunstgewerbes. Das Material ist übersichtlich geordnet und beim Studium der Tafeln wird es dem Beschauer leicht eingehen, wohin die Entwicklung jeweils tendiert. Besonders hoch ist es dem Verfasser anzurechnen, daß er sich bestrebt hat, nicht immer allgemein Bekanntes zu reproduzieren, sondern daß er es sich mit der Beschaffung der Vorlagen nicht hat leicht werden lassen. Handzeichnungen, die er verhältnismäßig häufig gibt, geben eine lebendige Anschauung von der Schaffensweise der einzelnen Künstler, Projekte und Idealentwürfe vermitteln eine Vorstellung von dem, was die Zeit wollte und was nicht oder nur teilweise zur Ausführung gelangt ist.

Der alphabethische Index am Schlusse des Buches ist gut gearbeitet und ermöglicht ein leichtes Auffinden der einzelnen Abbildungen, im Künstlerverzeichnis hätte man sich vielleicht etwas reichlichere Angaben gewünseht.

Der Verlag hat diesen Band seiner Kunstgeschichte mit durchweg scharfen Zinkklischees ausgestattet; auch einzelne Tafeln sind gut gelungen. Bedauernswert sind die Farbdrucke; nur die Wiedergabe der schönen Maulpertschskizze des Wiener Barockmuseums gibt eine entfernte Vorstellung des Originals.

Man darf wohl sagen, daß der Verfasser in vollem Umfang seiner schwierigen Aufgabe, soweit sie überhaupt zu lösen war, gerecht geworden ist und daß mancher Studierende hier eine gute und anschauliche Einführung in die Kunst des Barock finden wird.

Ob es allerdings ein glücklicher Gedanke des Verlags war, den Typ des heute grassierenden kunsthistorischen Bilderbuchs auf eine sechzehnbändige Kunstgeschichte auszudehnen, darf man wohl bezweifeln. Mit den kurzen Einleitungen ist es für ein Handbuch, das der, der sich die ganze Sammlung

anschafft, doch wohl besitzen möchte, sicher nicht getan, und ein erschöpfendes Bild der Kunst aller Zeiten und Völker wird sich bei der nicht sehr glücklichen Anlage des ganzen Werkes kaum ergeben.

LUDWIG SCHUDT.

DR. LINUS BIRCHLER, Einsiedeln und sein Architekt, Bruder Caspar Mosbrugger. Mit ca. 160 Abb. im Text und auf Tafeln. Verl. Dr. Filser, Augsburg 1924.

Die den süddeutschen und österreichischen Schwestern mindestens ebenbürtige Anlage des größten Benediktinerstifts der Schweiz war schon 1883 durch P. Albert Kuhn, den Verf. einer bekannten Kunstgeschichte, erstmals in einer ausführlichen Monographie baugeschichtlich und kunstästhetisch bearbeitet worden. In ersterer Hinsicht behält Kuhns Buch, zumal durch sein reichhaltiges Urkundenmaterial, noch heute seinen Wert; aber die, damals begreiflichermaßen, fast nur abschätzige Beurteilung der künstlerischen Bedeutung der großen barocken Baukomposition und ihres dekorativen Schmuckes, sowie die ganz unzulängliche Illustrierung, die K. bietet, mußten schon lange zu einer Neubearbeitung dieser wichtigen und überaus dankbaren Aufgabe herausfordern. Und wieder ist es ein Ortsansässiger, wenn auch nicht ein Klosterinsasse wie P. Kuhn, der das der heutigen Anschauung entsprechende, große Buch über Einsiedeln und seinen Baumeister unternommen und soeben als stattlichen überreich illustrierten Quartband herausgebracht hat.

Jakob Burckhardt hat in einer seiner geschichtlichen Abhandlungen ein schönes Wort über den Lokalhistoriker, dem die stumme Gegenwart der heimatlichen Denkmäler im täglichen Umgang zu einer mahnenden und zugleich offenbarungsreichen Verpflichtung wird. Als ein solcher Lokalhistoriker im besten Sinne erscheint uns auch Dr. Birchler, in der heimatfrohen Wärme seiner Darstellung, im innigen, erlebnisvollen Verwachsensein mit deren Gegenstand.

B. gibt zunächst, schon daraus über P. Kuhn hinausgehend, eine eingehende, an guten Einzelbeobachtungen reiche Analyse und Würdigung des ganzen Bautenkomplexes, dessen bauliche Errichtung — ohne die dekorative Ausstattung der Rokokozeit — mehr als ein Halbjahrhundert (1674—1726) in Anspruch nahm. Dabei wird auch gleich, — methodisch anfechtbar, aber an sich mit einleuchtenden Gründen — die seit Gurlitt immer angenommene tonangebende Mitarbeit Franz Beers ausgeschlossen, und damit der ganze Ruhm der großzügig eigenartigen Planung dem gleichfalls vorarlbergischen Laienbruder Caspar Mosbrugger zuerkannt. Und dieser Persönlichkeit sind die noch folgenden zwei Hauptabschnitte vornehmlich gewidmet. Aus Einsiedler und anderen Archivalien hat B. mit umsichtigem Fleiß zahlreiche Daten zur Lebens- und Schaffensgeschichte seines Helden (1656—1723) zusammengefunden, und schon dabei tritt der tatsächliche Umfang von Mosbruggers baumeisterlichem Wirken und seine weitreichende, hohe Geltung überraschend genug ins Licht. Dann unternimmt B., an Hand dieser dokumentarischen Notizen und eines großen Konvoluts alter Bauzeichnungen, die sich im Einsiedler Stiftsarchiv — größtenteils wohl (was B. unerörtert läßt) aus Mosbruggers Nachlaß — erhalten haben, die Umrisse von Mosbruggers künstlerischer Persönlichkeit und deren allmähliche Entfaltung aufzuzeichnen und seine baubestimmende Wirksamkeit, auch über die gesicherten Werke (Einsiedeln, Muri, Disentis, Kalchrain) hinaus da und dorthin zu verfolgen. Hierbei freilich macht sich die schwankende Methodik des Autors, in der etwas systemlosen Anordnung des Materials und der zerstückelten Argumentation (die auch z. B. ein so wichtiges Moment wie die Profilierungen ganz außer acht läßt) stellenweise doch etwas unvorteilhaft bemerkbar. Aber trotz dieser methodischen Mängel bedeutet die Arbeit als Ganzes eine sehr bemerkenswerte, dankbarst zu begrüßende Leistung, und ein wertvolles Kernstück für die dereinst zu schreibende, bis jetzt noch fast ganz im Dunkeln liegende Architekturgeschichte des Barockzeitalters in der Schweiz.

WACKERNAGEL.

ALBERT DRESDNER, Schwedische und norwegische Kunst seit der Renaissance. (Jedermanns Bücherei.) Breslau, 1924, Ferd. Hirt.

Ein gut geschriebener und in dem knappen vorgezeichneten Rahmen gut orientierender kurzer Ueberblick über den Gesamtbereich einer außerhalb ihrer Landesgrenzen nicht hinlänglich gewürdigten Kunst! Die Urteile über einzelne repräsentative Künstler wie Munch, Zorn, Carl Larssen sind treffend

und glücklich formuliert. Richtig ist es auch, daß im allgemeinen dem neunzehnten Jahrhundert der weitaus größere Abschnitt eingeräumt wurde, denn nun erst beginnt Schweden wie Norwegen eine bedeutsame, aus dem Gesamtbilde europäischer Kunst nicht wegzudenkende Rolle zu spielen. Was weiter zurückliegt, war entweder bäuerliche Volkskunst oder — bei höheren Ansprüchen — Import aus dem südlicheren Europa, aus Deutschland, den Niederlanden, aus Frankreich und — spärlicher — aus Italien und somit selbst unter den Händen schwedischer Meister für europäische Begriffe gewissermaßen provinzial. Freilich mit Ausnahmen! — Die bedeutendste unter ihnen stellt sich in Sergel dar. Dresdner stellt ihn mit Recht an die Spitze der frühklassizistischen Bildhauer des achtzehnten Jahrhunderts; doch braucht man ihm schwerlich in seiner Auffassung von der „inneren Problematik" Sergels zu folgen. die dessen spätere Entfaltung gehemmt habe. Der frische Meister gehört meines Erachtens zu den glücklichen, von Problematik wenig angekränkelten Naturen, die ungebrochen und selbstbewußt naiv schufen, solange Umwelt und äußere Daseinsbedingungen günstig auf sie wirkten. Die Abnahme, die man an Sergels späterer Tätigkeit, seit seiner Heimkehr nach Stockholm, spürt, läßt sich doch wohl einfach aus seiner Vereinsamung inmitten und trotz der äußeren Anerkennung und der Umgebung munterer Freunde wie Bellmann erklären. Sein Fall ist merkwürdig analog dem unseres Gottfried Schadow. Auch der Charakter ihrer Begabung war ähnlich. Zu Sergels Gunsten spricht dabei, daß er um ein Menschenalter voraufging.

Unter den Schweden des neunzehnten Jahrhunderts hätte Ernst Josephson, die stärkste und vielseitigste Begabung, vielleicht noch mehr hervorgehoben werden können. Eines seiner Hauptbilder, der „Strömkarl" (die Darstellung einer schönen nordischen Sage und nicht wie D. anzunehmen scheint, irgendein Nöck), hängt in der vollendeten farbenhellen Fassung im Schloß zu Waldemarsudde. — Die ausgezeichneten Fresken des Prinzen Eugen hätten wohl ein Wort der Erwähnung verdient und dann das Urteil über den Meister gewiß modifiziert. — Ein feines malerisches Talent wie das des jung verstorbenen Aguéli wird gar nicht genannt. —

Gewichtiger als solche Einzelheiten sind die Fragen, ob nicht die schwedische Bauernkunst hätte in Betracht gezogen werden müssen, um so mehr als die norwegische behandelt wird und ferner — zuletzt, doch nicht zumindest — ob nicht auch die dänische Kunst in den Aufbau des Buches hätte einbegriffen werden müssen. Die Beziehungen zwischen den drei skandinavischen Reichen untereinander und die Rolle, die Dänemarks Künstler auch für die Nachbarreiche gespielt haben und noch spielen, legen eine zusammenfassende Betrachtung nahe. G. PAULI.

DIE ZEICHNUNGEN ADAM ELSHEIMERS im Skizzenband des Städelschen Kunstinstituts bearbeitet von Heinrich Weizsäcker, Frankfurt 1923, Kommissionsverlag Joseph Baer.

In langer, trostlos leerer Zeit war Adam Elsheimer der Einzige, der den Ruhm und die Ehre der deutschen Kunstübung wahrte, wenn auch als ein „römischer Maler deutscher Nation", wie ihn Bode nach Analogie des Kaisertitels treffend genannt hat. Ein Vermittler zwischen Nord und Süd, die große römische Form ins Miniaturhafte umbildend, die südliche Landschaft mit nordischem Naturgefühl betrachtend, hat er im Zusammenhange der historischen Entwicklung Beträchtliches geleistet. Zu Frankfurt 1578 geboren, kam er um 1600 nach Italien und lebte, zwischen 1600 und seinem Tode im Jahre 1610, in Rom, wo er nachweislich in Beziehung zu Paulus Brill und Rubens, vermutlich zu vielen anderen Niederländern, sowie zu den italienischen Meistern, gebend und nehmend, das Landschaftliche mit dem Figürlichen innig verbindend, seine eklektische und dennoch persönliche Bildform entwickelte.

Hier und dort gibt es Zeichnungen von seiner Hand, die viel beizutragen vermögen, die Anschauung von seiner Persönlichkeit und seiner Kunstübung zu bereichern und zu vervollständigen. Der bei weitem größte Schatz dieser Zeichnungen liegt im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M., in einem Bande, der 1868, aus britischem Privatbesitze stammend, für die Sammlung erworben worden ist. Der Inhalt dieses Bandes liegt jetzt in einer stattlichen Publikation vor. Damit ist ein lang gehegter Wunsch erfüllt. Heinrich Weizsäcker, der von Bode angeregt, sich aufs ernsteste seit langer Zeit mit Elsheimer beschäftigt, ist der Herausgeber. Er hat den guten originalgroßen Lichtdrucken aller Zeichnungen einen lehrreichen Text hinzugefügt.

Da nicht etwa ein Skizzenbuch, sondern ein in Holland im 17. Jahrhundert entstandener Sammelband vor uns liegt, da die Zeichnungen, wie der erste Blick lehrt, nach Art und Qualität verschieden voneinander sind, da neben typischen Blättern, die ohne jeden Zweifel von Elsheimer herrühren, fremdartige Dinge in der Reihe auftauchen, lautet die Hauptfrage: welche Zeichnungen sind von dem Meister und welche etwa nicht. Die Antwort Weizsäckers auf diese Frage befriedigt nicht ganz. Er nimmt alles als die Arbeit Elsheimers an, mit Ausnahme eines Blattes. Die Ausnahme ist eine Zeichnung, auf deren Rückseite die an Heinrich Goudt in Utrecht gerichtete Briefadresse zu lesen ist. Goudt war ein holländischer Kunstfreund, ein ausgezeichneter Kupferstecher, der treue Schüler und Freund Elsheimers in Rom. Er, so berichtet Weizsäcker, hat aus dem Nachlasse des deutschen Malers die Zeichnungen an sich genommen, den Klebeband zusammengestellt und aus Versehen ein Blatt von seiner Hand eingefügt. Solches Versehen hätte jedem anderen leichter als dem Ritter von Goudt selbst passieren können. Wer immer den Band zusammengestellt hat, wenn ein Blatt von Goudt hineingekommen ist, können mehrere darin sein. Das Vorurteil in bezug auf die Autorschaft ist durchlöchert.

Mehrere Zeichnungen erinnern an Goltzius, an de Gheyn, sind kopiert nach Kupferstichen, sehen manieristisch aus, z. B. die Nrr. 4, 16, 20, 87, 102, 104, 103, 106, 107, 108. Niemand hätte sie für Arbeiten Elsheimers gehalten, wenn sie außerhalb dieses Zusammenhangs aufgetreten wären, und sie sind, wie mir scheint, leichter mit der einen Goudt-Zeichnung (Nr. 133) als mit den selbständigen Skizzen, die offenbar von Elsheimer herrühren, zu vereinigen. Weshalb sollte Elsheimer in Rom, wo sich ihm die höchsten Vorbilder boten, gerade an holländische Kupferstiche gehalten haben? Goudt dagegen, der erfindungsarme Holländer und Kupferstecher, hatte mehr als eine Veranlassung, sich mit Goltzius zu beschäftigen.

Abgesehen von den fragwürdigen Blättern, enthält der Band eine Fülle geistvoller Kompositionen und landschaftlicher Studien von vorgeschritten malerischer Haltung und bietet eine reiche, überaus günstige Vorstellung von Elsheimers Kunst. Die Anregungen, die von diesem Meister ausgehen, reichen weit und tief, direkt und mittelbar, bis zu Rembrandt und bis zu Claude.

MAX J. FRIEDLÄNDER.

FRIEDRICH SCHOTT, Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger. Augsburg 1924.

Über den breiten Kunstbetrieb im Augsburg des 18. Jahrhunderts hat P. v. Stetten in seiner Augsburger Kunst- und Handwerksgeschichte (1779) am ausführlichsten berichtet. Die neue Kunstforschung vermehrt beständig unsere Kenntnisse und berichtigt Urteile des Zeitgenossen. Und doch, wie froh wären wir, wenn das fuggerische Zeitalter einen so treuen zeitgenössischen Schilderer gefunden hätte. Von den feinen Blüten des Augsburger Rokoko, die wir Heutigen immer mehr lieben lernen, ist nichts in dem Buche zu lesen, das hier zur Beurteilung steht. Es ist eine Oratio pro domo. Der Verfasser schreibt die Geschichte seines alten Kunst- und Buchverlagshauses, das von dem gewerblichen Stecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht 1719 begründet wurde, und gibt im Anhang eine Aufzählung von dessen Lebenswerk. Wir verfolgen in allen Einzelheiten das Auf und Nieder eines tüchtigen Kunstkramgeschäftes (die Kunsthändler gehörten zur Krämerzunft), das sich bemühte, seiner Zeit genug zu tun. Nicht ohne Grauen lesen wir, daß einer der Inhaber seine Privilegien, wie einst ein Dürer, gegen unbefugten Nachdruck verteidigen mußte. Den Inhalt des angeschlossenen Oeuvrekatalogs im einzelnen zu besprechen, ist hier kaum der rechte Platz. Er hat mit Kunst wenig zu tun. Es handelt sich um große und kleine Folgen von Ornamenten, von Bildnissen, Landschaften, Städteansichten und allegorischen Darstellungen, auch von Bilderbogen und Guckkastenbildern, Folgen, wie sie um jene Zeit dort und anderswo in Massen an den Tag gegeben wurden. Der Katalog gibt, auch wenn man in Rechnung stellt, daß der Verfasser gegen Ende der Aufzählung versehentlich ein Tausend überspringt, einen ausreichenden Begriff vom Umfange der damaligen graphischen Produktion, deren unheimliche Breite in umgekehrtem Verhältnisse zu ihrem künstlerischen Werte steht. Die liebevolle Gründlichkeit der ganzen Arbeit, die sachverständige Übersichtlichkeit, mit der hier ein Nichtfachmann ein großes Werkverzeichnis bewältigt hat, ist aller Achtung wert. Eine gleich gründliche Bearbeitung der gesamten damaligen Graphik ist nicht auszudenken. Als ein Ausschnitt aus unübersehbarer Masse, mit bescheidener

Abgrenzung und zurückhaltender Abwägung vorgelegt, ist das Buch zu begrüßen. Für die Lokalforschung und für die Geschichte des Ornamentstiches wird es sicher eine aufschlußreiche Quelle sein.

E. BOCK.

GEORG DEHIO, Das Straßburger Münster. München, R. Piper & Co. Verlag 1922.
GEORG DEHIO, Der Bamberger Dom. München, R. Piper & Co. Verlag 1924.

Der Verlag Piper widmet den großen deutschen Domen eine Reihe von Monographien, die in würdigster Ausstattung zu einem gerade noch erschwinglichen Preise (M. 10,—) das Verständnis weiterer Kreise wecken wollen. Für die zunächst erschienenen — und hoffentlich auch für die folgenden Bände ist Georg Dehio als Bearbeiter gewonnen worden — keine glücklichere Wahl hätte der Verlag treffen können, hat sich doch der große Historiker der kirchlichen Baukunst für seinen Lebensabend die Aufgabe gestellt, die Ergebnisse seiner der deutschen Kunst gewidmeten fachwissenschaftlichen Forschungen für die Gesamtheit seines Volkes zusammenzufassen. So stehen denn beide vorliegenden Texte auf der Höhe der besten Partien seiner Geschichte der deutschen Kunst: ohne sich in die Einzelheiten zu verlieren, die zahlreichen Streitfragen meist nur andeutend, gibt Dehio das Wesentliche: den oft verwickelten Ablauf der Baugeschichte, das Ineinanderspielen und Sich-Ablösen der verschiedenen Bildhauerschulen, das alles mit einer Klarheit und Anschaulichleit, die nur möglich ist durch die meisterhafte Beherrschung der Sprache, die wir von jeher an ihm bewundern.

Und die Ergriffenheit, mit der die beiden Seiten geschrieben sind, die das Buch über das Straßbürger Münster einleiten, geht auf den Leser über — denkwürdge und inhaltsschwere Worte!

Die Bilderteile beider Bände wären ohne die Aufnahmen der Staatlichen Bildstelle und Richard Hamanns nicht möglich gewesen; die Herkunft der Bilder zu kennzeichnen, hätte der Verlag deshalb nicht unterlassen dürfen. Wer das auch heute noch erreichbare Bildermaterial zum Straßburger Münster kennt, muß feststellen, daß in mehreren Fällen weit bessere Vorlagen sich ohne Mühe hätten beschaffen lassen; dies bei der hoffentlich bald notwendig werdenden Neuauflage nachzuholen, sei dem Verlag besonders ans Herz gelegt.

BURKHARD MEIER.

HERMANN HIEBER, Elias Holl. München, R. Piper & Co. Verlag 1923.

Ein hübsch gedrucktes und gut illustriertes Büchlein in Groß-8°, wohl geeignet, weiteren Kreisen eine ungefähre Vorstellung von dem Wirken des großen Augsburger Baumeisters zu verschaffen.

Im 1. Kapitel wird durch Auszüge aus dem Tagebuch die Persönlichkeit Holls geschickt gekennzeichnet. In den 24 Seiten des 2. Kapitels kommt aber das „Werk" entschieden zu kurz. Der Kunsthistoriker darf ja nicht verlangen, daß ein nicht für ihn verfaßtes Buch auf seine Sonderinteressen Rücksicht nimmt. Aber auch der nicht fachmännische Leser wird von einem derartigen Buch mehr verlangen, d. h. außer einer kargen Aufzählung der Werke auch eine hinreichende Erklärung des künstlerischen Phänomens und seine Verankerung in der allgemeinen Bau- und Stilgeschichte jener Zeit. Aber das beides fehlt so gut wie völlig.

Gewiß, auch die Werke Dehios zur Geschichte der deutschen Kunst sind nicht weniger populärer Art als die Arbeit von Hieber. Aber dort spricht ein Mann, der seiner Nation aus der Fülle seines Wissens die für die Allgemeinheit wesentlichen Ergebnisse seiner Forschung mitteilt, und so hat er nicht nur das Recht, sondern geradezu die Pflicht, auch einmal volkstümlich zu schreiben. Diese innere Berechtigung, ähnlich zu handeln, hat jedenfalls Hieber in seinem Buch nicht erbracht.

BURKHARD MEIER.

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER MALEREI IN VERONA

I u. II DOMENICO MORONE

Mit 8 Abbildungen auf Tafel 59—63

Von R. WITTKOWER

I. Einführung.

1. Die Literatur. Die grundlegende Quelle für die Veroneser Renaissancemalerei ist, trotz vieler Fehler und Mängel, Vasari. Der Meister schöpft seine Kenntnisse zum geringsten Teil aus eigener Anschauung. Er besuchte zweimal flüchtig Verona: Zuerst im Herbst 1541[1]). Obwohl, wie Kallab (p. 143) nachgewiesen hat, die Vorstudien zur ersten Ausgabe der Viten (1550) etwa bis auf diese Reise zurückgehen, war das Interesse für die Veroneser Lokalmalerei scheinbar gering. Wie er die kurze zur Verfügung stehende Zeit ausnutzte, sagt Vasari in seiner Selbstbiographie: „in pochi giorni vidi in Modena ed in Parma l'opere del Correggio, quelle di Giulio Romano in Mantova, e l'antichità di Verona"[2]). Also die römischen Altertümer zogen den Durchreisenden an! Demnach fehlt die Beschreibung der Veroneser Künstlerviten in der ersten Ausgabe völlig. Für den zweiten Aufenthalt in Verona im Mai 1566 stand dem Künstler kaum mehr als ein Tag zur Verfügung, da er die Reise von Mantua über Verona, Padua, Venedig nach Ferrara in 12 Tagen zurücklegte[3]). Gemäß dem stark erweiterten Programm der zweiten Auflage von 1568 erhält die Veroneser Schule ein ausgedehntes Kapitel unter dem Titel: Fra Giocondo e Liberale ed altri Veronesi, das wir zwei Gewährsmännern verdanken, dem Fra Marco de Medici aus Verona und dem Bildhauer Danese Cataneo, denen Vasari am Schluß des Abschnittes besonders anerkennende Worte widmet (V, 334). Die Beschreibungen der Malerviten unserer Epoche kommen zum größten Teil auf die Rechnung des gelehrten und in Künstlerkreisen vertrauten Fra Marco.

Alle späteren Vitenschreiber greifen für die von Vasari geschilderte Zeit ohne weiteres auf diesen zurück. Für die Veroneser Maler der Renaissance bietet so Vasari das einzige originelle, wenigstens in den Hauptzügen zuverlässige, Quellenwerk.

Dal Pozzo, dessen Vite de' pittori, degli scultori, et architetti veronesi im Jahre 1718 erschienen[4]), ist der erste lokale Geschichtsschreiber der Veroneser Künstler, der Fortsetzer Vasaris bis in seine Zeit, erhält aber erst für die jüngste Generation einen wirklichen Quellenwert, da sein Werk in der Hauptsache ein Kompilat Vasaris und Ridolfis darstellt[5]). Für die hier behandelten Meister hat er dem von Vasari beigebrachten Material nichts hinzuzufügen[6]). Der

[1]) Kallab, Vasaristudien. p. 70, Reg. 100. [2]) Vasari (ed. Milanesi) VII, p. 670.

[3]) Vgl. Briefe Nr. 191, 192 in Gayes Carteggio III, S. 216 u. Kallab, p. 388f.

[4]) Bartol. dal Pozzo, Le vite de' pittori, degli scultori, et architetti veronesi raccolte da varj Autori stampati, e manuscritti, e da altre particolari memorie. Verona, G. Berno, 1718. Über Pozzo vgl. Comolli, Bibliografia storico-critica dell' architettura civile 1788, II, p. 283ff.

[5]) Vgl. die Prefatione p. 1/2 und die Zitate unter den einzelnen Viten.

[6]) Vgl. seine falsche Zuschreibung im Verz. d. Werke Nr. 21.

Wert der Viten dal Pozzos beruht allein in Glossen, durch die wir erfahren, was in den genau 150 Jahren seit Vasaris zweiter Ausgabe zerstört worden ist.

Der nächste Vitenschreiber Veronas, Zannandreis, stellt innerhalb der Vitenliteratur Italiens ein eigenartiges Unikum dar[1]). Zannandreis, Kaufmann von Beruf, der mit den Sorgen um das tägliche Brot bitter zu kämpfen hatte, war im Stillen ein glühender Verehrer der heimischen Kunst und opferte ihr seine wenigen Mußestunden. Das Manuskript, die Arbeit seines Lebens, legte er 1831/34 als 66jähriger Mann nieder; es schlummerte bis zum Jahre 1887 in der Biblioteca Communale zu Verona: damals veröffentlichte Biadego einen Teil in der Form einer Nozzepublikation[2]). Vier Jahre später gab er das gesamte Manuskript heraus. Während man die Mängel dieser Arbeit in einer gewissen Kritiklosigkeit den Quellen und den Werken gegenüber und in dem trockenen, fast stets registrierenden Stil empfindet, liefert Zannandreis doch ein wichtiges Kompilat dessen, was von Vasari bis auf seine Zeit über Veroneser Künstler gesagt worden ist. Selbst an das unedierte und archivalische Material macht er sich heran. In den Abschnitten, die unsere vier Künstler behandeln, zitiert er vielfach Vasari, Lanzi, dal Pozzo[3]), andere Autoren und Archivalien.

Ihren letzten, eigenartig späten Ausklang findet die lokalpatriotische Vitenschreiberei Veronas in Bernasconi[4]). Der Versuch, Veroneser Künstler zweiten und dritten Ranges als vergessene Größen anzupreisen, interessiert uns heute wenig. Von Bedeutung ist in erster Linie der unveränderte Abdruck von Aleardis sehr seltener Cavazzolamonographie[5]).

Die Stadtführer älteren Datums sind samt dem übrigen literarischen Material in der kritischen, aber nicht fehlerlosen Publikation Simeonis verarbeitet[6]).

Eine sehr mangelhafte Übersicht der Sehenswürdigkeiten Veronas hatte wieder als erster dal Pozzo gegeben auf den letzten 54 Seiten seiner Viten[7]). Die richtige Überlieferung Vasaris, die Pozzo selbst im ersten Teil bringt, wird sinnlos verändert; so gilt (S. 222) als Morone Cavazzolas Madonna mit 6 Heiligen (Verzeichnis d. Werke Nr. 20), die drei unteren Tafeln von Cavazzolas großem Altar von 1517 (Verzeichnis Nr. 7) heißen Giolfino, die drei oberen Franc. Morone.

Brauchbarer und besser gearbeitet sind die Anhänge über die Malerei in

---

[1]) Diego Zannandreis, Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da G. Biadego. Verona 1891. Über Zannandreis vgl. Biadego in seinen den Viten vorangestellten Notizie preliminari und Schlosser, Kunstliteratur 1924, p. 570.

[2]) Nozze Coris-Benciolini. Verona 1887.

[3]) Er bedient sich eines in Verona bewahrten mit wichtigen Postillen des Malers Cignaroli versehenen Exemplars. Diese sind der Allgemeinheit zugänglich gemacht durch Biadegos Publikation: Di Giambettino Cignaroli pittore veronese notizie e documenti. Venezia 1890.

[4]) Bernasconi, Studi sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese. Verona 1865. Vgl. Rezension von Unger in Zahns Jahrbüchern II (1869), p. 195ff.

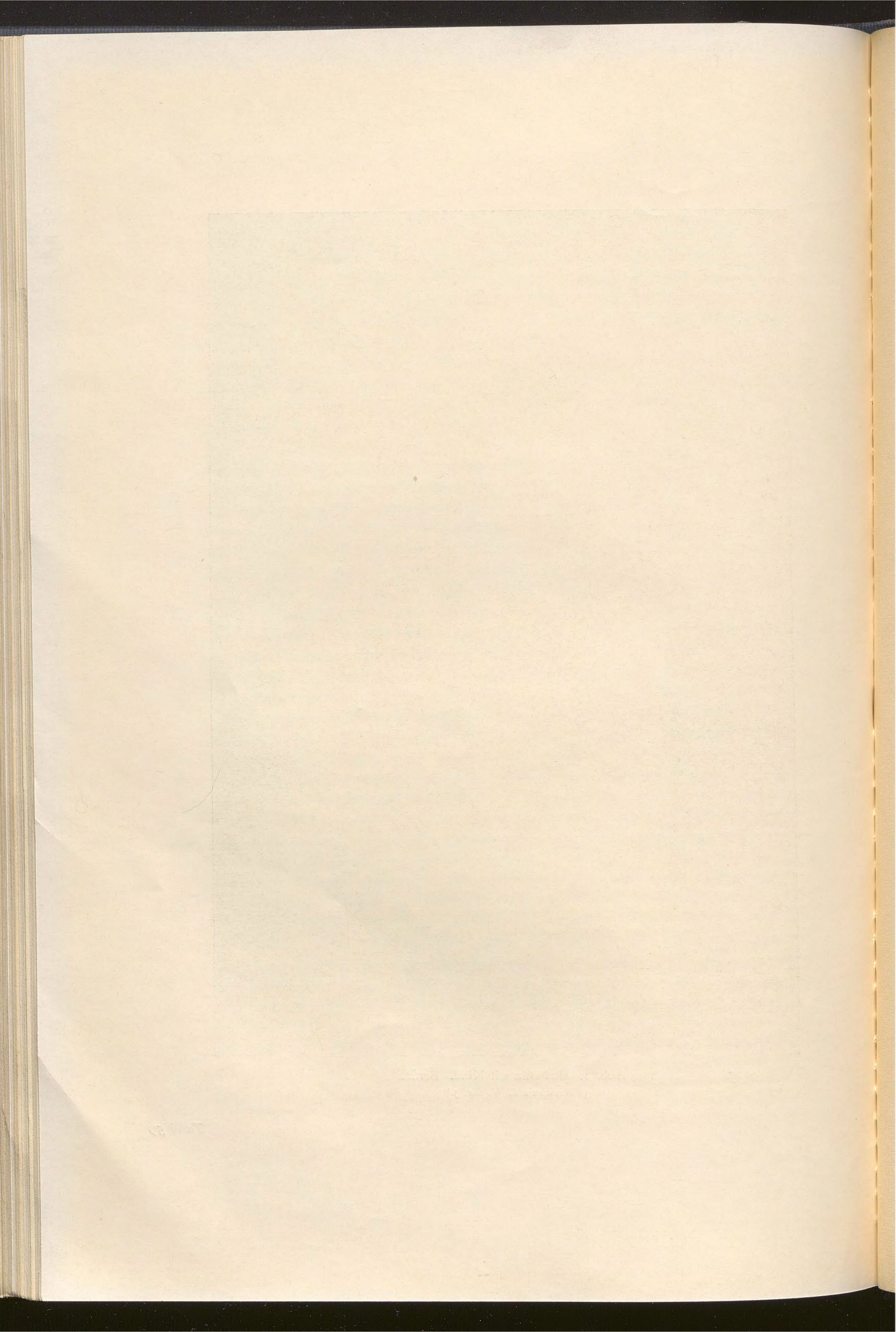
[5]) Aleardi-Muttoni, Di Paolo Morando. Verona 1853.

[6]) Simeoni, Verona. Guida storico-artistica della città e provincia, 1909. Vgl. Bolognini in Arch. stor. Ital. XLV, p. 224, u. Mad. Ver. V (1911), p. 55.

[7]) Pittura insigni, che s' attrovano nelle chiese, e ne' luoghi publici di Verona.



Abb. 1. Madonna mit Kind. Berlin.
(Verzeichnis d. W. Nr. 3.)



Biancolinis historischem Werk: Notizie storiche delle chiese di Verona 1749—56. Jedoch ist die Ausbeute an kunsthistorischem Material auch hier gering.

Während diese beiden Werke der systematischen Anordnung des Stoffes wegen nicht den Charakter von Guiden tragen, werden wir von Maffei in anregender Weise durch die Stadt geführt[1]). Den kompilatorischen Charakter aber verlieren diese und andere Publikationen von geringer Bedeutung erst mit dal Persicos tüchtiger und ausführlich gearbeiteter Descrizione di Verona e della sua provincia (2 Teile 1820). Der handliche Führer von Benassuti bietet im allgemeinen einen Auszug dal Persicos[2]).

Die neuere kunstwissenschaftliche Literatur hat sich mit der Malerei Veronas wenig befaßt. Eine zusammenhängende, wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Darstellung fehlt bisher völlig.

Am besten — obwohl veraltet und vielfach im einzelnen überholt — ist der Abschnitt in Crowes und Cavalcaselles Gesch. d. ital. Malerei (deutsch von Jordan, 1873, V, 474—547), eine brauchbare Grundlage die Zusammenstellung der Werke in Berensons North Italian Painters. Spärlich dagegen ist die Darstellung bei Venturi (Storia dell' arte italiana VII, 3 und VII, 4), wo auch nur geringes Abbildungsmaterial zur Verfügung gestellt wird. Im einzelnen haben die Lokalhistoriker Veronas Tüchtiges in der Durchforschung der Archive und Richtigstellung einzelner Fragen geleistet. Die Ergebnisse, die sich auf die seit 1907 erscheinende Zeitschrift „Madonna Verona" verteilen, geben dem Forscher ein reichliches z. T. noch nicht verwertetes Material an die Hand.

Wenn, wie wir sahen, eine allgemeine Geschichte der Veroneser Malerei fehlt, so steht es mit den Monographien einzelner Künstler nicht viel besser. Das Wenige, was über die hier behandelten Meister erschienen ist, soll in den ihnen gewidmeten biographischen Abschnitten Erwähnung finden.

2. Der Charakter der Veroneser Malerei zwischen 1450 und 1530. In den hundert Jahren, die die Tätigkeit Pisanellos und Veroneses trennt, bewegt sich Veronas Künstlergeschichte in einer eigenartigen aber charakteristischen Linie. Die erste Generation (1450—1480) nach Pisanello gewährt ein Bild tiefer Erschlaffung. In der zweiten (1480—1510) beginnt die Vorbereitung auf die neue künstlerische Großtat. Um die gleiche Zeit entstehen zwei verschiedenartige Richtungen, die bis etwa 1530 nebeneinanderherlaufen, sich hier und dort in ihren Tendenzen treffend. Während die eine versiegt, erwächst auf der Grundlage der anderen ein neues Geschlecht, das die Erziehung Veroneses leitet.

Ein kleines Madonnenbild im Museum zu Verona von der Hand Francesco Benaglios (Nr. 350, Abb. Venturi VII, 3, S. 445) gibt Auskunft über den Stand der Veroneser Malerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Die Analyse ergibt eine völlige Abhängigkeit dieses Werkes von Padua. Dort war im Jahre 1443

[1]) Maffei, Compendio della Verona illustrata principalmente ad uso de' forestieri II, 1795. Die Führung im Compendio ist ausführlicher als die im III. Bande der Verona Illustrata von 1732.

[2]) Bennassuti, Verona colla sua provincia descritta al forestiere. Verona 1842. (Erste Aufl. 1825.)

Donatello im rechten Augenblick dem mit den Problemen der neuen Zeit ringenden Oberitaliener bei der Ausbildung seines Andachtsbildes zu Hilfe gekommen. Bei Benaglio sind letzte Nachwirkungen von Donatellos Reliefkunst zu spüren in der festen Rahmung des Bildes und der Art wie der Körper der stehenden Madonna durch die Brüstung hart zerschnitten wird. Donatellos Anregungen haben aber bereits den Weg über Andrea Mantegna in die paduanische sog. Squarcioneschule hineingenommen, deren Meister die direkten Vorbilder dieser sterilen Veroneser Provinzialkunst sind. Benaglio hängt hier aufs engste mit Gregorio Schiavone zusammen. Vergleicht man die Darstellung mit dem Berliner Madonnenbild Schiavones, so ergibt sich die Übereinstimmung der genrehaften Auffassung einer mit Putten belebten Szene. Innerhalb dieser Richtung bedeutet das Veroneser Bild eine provinzielle geistige Verflachung gegenüber dem Paduaner. Im Typus der Madonnen- und Puttoköpfe, in der harten Zeichnung und Modellierung der Körper, im parallelen, röhrenartigen Faltenstil des Madonnenkleides, den mantegnesken sich dem Körper fügenden Kleidfalten der Kinder, der Durchbildung der Landschaft folgt Benaglio dem Paduaner Künstler. Sämtliche Motive sind auf dieser Wanderung in die Provinz seichter und flauer geworden.

Auf diesem Punkt künstlerischen Tiefstandes hält die Veroneser Malerei in der Generation nach Pisanellos Tode. Ja, man beachtet selbst die bedeutendsten Anregungen wenig, da Geister fehlen, die sie individuell und nicht sklavisch zu verwerten verstehen. Iacopo Bellinis 1759 leider untergegangenes Kreuzigungsfresko von 1436 im Dom zu Verona und Mantegnas Altar in S. Zeno von 1459 hinterlassen bei diesen Malern geringe Spuren[1]).

Um 1480 tritt uns ein kraftvolles, neu entstehendes Leben in doppelter Gestalt entgegen. Auf der einen Seite wird Liberale da Verona der Stammvater einer in Giolfino und den Carotos gipfelnden Schule, die stets zu einer künstlerischen Abhängigkeit von auswärtigen Meistern tendiert. Auf der anderen bewahrt im Gegensatz hierzu Domenico Morone mit seinen Schülern Francesco Morone, Girolamo dai Libri und Cavazzola die spezifisch heimatliche Nuance. Die starken Stildifferenzen zwischen Liberale und Domenico verwischen sich ein wenig in der Generation der Schüler. Dennoch läßt sich mit vollem Recht die Künstlergruppe um Domenico Morone als ein in sich geschlossenes Ganzes aus der Geschichte der Veroneser Malerei herauslösen.

Liberale und Domenico sind Pole. Jener, wenig jünger als Domenico, geht als Zwanzigjähriger nach Monteoliveto bei Siena, hält sich in Toscana fast 10 Jahre (1466—1476) auf und scheint zwischen 1482 und 1492 von neuem auf Reisen zu sein. Dieser verläßt kaum die Vaterstadt, über Mantua ist er wohl nie hinausgekommen, und auch hier verweilt er nur kurze Zeit. Lassen sich so die verschiedenartigen Einflüsse beleuchten, denen beide Männer ausgesetzt sind, so trennt sich auch ihre Auffassung in künstlerischen Kernpunkten. Liberale fragt nach den Problemen der Linie, Plastik und Farbe treten in den Hinter-

[1]) Francesco Benaglios Triptychon im Chor von S. Bernardino ist eine geistlose Imitation Mantegnas. Abgeb. bei Venturi, Storia dell' Arte VII, 3, p. 444.

grund. Sein Gesichtsbild von Menschen und Dingen ist ein ornamentales, und so ist er seinem weit größeren Vorgänger Pisanello durch den Willen zur konzentrierten Belebung der Linie wahlverwandt. Domenico ist im Grunde seines Herzens Plastiker. Der Umriß der menschlichen Gestalt, der für Liberale letzte ornamentale Möglichkeiten enthält, interessiert ihn als räumliche Begrenzung einer kubischen Masse. So versteht man, daß Liberale als Miniator begann, in diesem Fach wahrhaft Geniales leistet, tüchtig in kleinfigurigen Tafeln ist und mit zunehmender Bildgröße an Überzeugungskraft verliert, man versteht, daß Domenicos Schaffen im Fresko seine Krönung findet.

Die Ausgangspunkte für Domenico Morones Stil lassen sich jetzt fassen: a) die heimische von der Squarcioneschule abhängige Tradition. b) Jacopo Bellini (Kreuzigungsfresko von 1436). c) Mantegna (Zenoaltar). d) Liberale. Es wird sich zeigen, wie Domenico diese Elemente verwertet.

Die Schüler gestalten das Werk des Lehrers in der Richtung aufs Cinquecento um, ohne ihn in der Klarheit des Wollens und der vielseitig gestaltenden Kraft zu erreichen. Im Grunde aber bewahrt man hier die Traditionen des späten Quattrocento bis in die dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts, die Entwicklung zur Hochrenaissance bricht vor ihrer endgültigen Vollendung jäh ab.

Die Expansionskraft dieser nicht mit der allgemeinen Entwicklung Schritt haltenden Künstler kann nur eine geringe sein. In der Tat: bei keinem der Veroneser Zeitgenossen erkennt man einen nachhaltigen oder bedeutenden Einfluß[1]). Nur ein einziger von außen eingewanderter Künstler nähert sich der Ausdrucksweise jener Meister. Es ist Girolamo Mocetto[2]), dessen Altarstück in der Sakristei von S. Maria in Organo in jeder Beziehung ganz in die Nähe Girolamo dai Libris gehört.

Die Führung liegt in den Händen des Liberalekreises und wird von Caroto auf der einen Seite in manieristischem Sinne bestimmt, auf der anderen von Torbido den jungen Tendenzen des Giorgione und Tizian angeschlossen. Daß in dieser Abhängigkeit vom Osten, wie in der Politik, nur Lebensmöglichkeiten

[1]) Michele da Verona steht in direktem Schülerverhältnis zu Domenico Morone und hätte so als vierter Meister im dritten Teil behandelt werden müssen. Eine kritische Sichtung seines Oeuvre war mir aber nicht möglich, da seinerzeit das Hauptbild in der Brera (Kreuzigung von 1501), an das die Stilkritik anschließen muß, unzugänglich war. Michele stellt sich mir nach dem Bild, das ich von seiner Leistungsfähigkeit gewonnen habe, als ein Schatten des Lehrers dar. Er ist ein untergeordneter Meister, der sich (in kleineren Dimensionen) zu Domenico ähnlich verhält wie Bissolo, Catena u. a. zu Giovanni Bellini. Über das Leben des Künstlers orientiert A. Mazzi, Appunti sulla vita e la fortuna del pittore Michele de Verona. In: Mad. Ver. V (1911) p. 168ff. Vollständigste Aufzählung der Werke: Berenson, North It. P. p. 258ff. Andere Zuschreibungen vor allem bei Schubring, Cassoni (Text p. 374ff.).

Ein Antonio da Vendri wird von Bernasconi (p. 27) als Schüler Cavazzolas bezeichnet. Von dem Meister besitzen wir ein Bild mit voller Bezeichnung im Museum zu Verona (Madonna und Kind von 1518. Vgl. Trecca, Catalogo p. 27, Nr. 157). Jedoch kann man nach diesem Stück Antonio nur als Schüler Liberales ansehen. Vgl. A. Mazzi, Per la biografia di Antonio da Vendri pittore. In: Mad. Ver. V (1911) p. 94/96.

[2]) Über Mocetto vgl. Baron in Mad. Ver. III (1909), p. 61ff., IV (1910), p. 21ff. — Das Bild der Sakristei von S. Maria in Organo stellt eine Madonna mit Katharina und Stephanus dar. Abgeb. bei Venturi, VII, 4, p. 635.

für Veronas Malerei bestanden, beweist der Größte Veronas, der dieser Richtung seine künstlerische Erziehung verdankte: Paolo Veronese.

II. Domenico Morone.

1. Die Quellen. Das archivalische Material über Domenico Morone ist von Gerola gesammelt worden[1]). 1482 wird Domenico in den Akten der Grundsteuer zum ersten Mal erwähnt: Dominicus Augustini pictor. Dann wieder 10 Jahre später 1492 und 1502, 1515, 1518.

Im Einwohnermeldeamt vom Jahre 1455—1456 wird der Magister Augustinus pelacanus mit Frau und drei Kindern aufgeführt; der Sohn Dominicus ist 13 Jahre alt. 1465 heißt es: Dominicus eius filius (anni) 25 und 1472: Dominicus pictor eius filius 30 Jahre alt. Der junge Künstler ist verheiratet und hat zwei kleine Töchter. Die Akten von 1481 besagen: Domenego de Augustin depentor anni 39. Der Vater, der noch 1472 als blind erwähnt wird, ist gestorben. Die Zahl der Kinder hat sich um drei vermehrt. Während die Notizen von 1491 auf 1442 als dem Geburtsjahr des Künstlers hinweisen, finden wir in den Akten von 1501, 1514 und 1517 Unregelmäßigkeiten. Das Geburtsjahr Domenicos läßt sich jedoch auf Grund der früheren Dokumente mit ziemlicher Gewißheit auf das Jahr 1442 festlegen. Nach 1518 wird er nicht mehr erwähnt, erreichte also ein Alter von mindestens 75 Jahren. Über das Leben des Meisters erfahren wir aus den Urkunden wenig. Er entstammt einer Gerberfamilie, wie der Beiname pelacane besagt. 1501 wird er zum erstenmal depentor di Moroni benannt. Zweimal ist er verheiratet. In den Jahren 1492 und 1493 werden Liberale, Domenico und Antonio Giolfino als die drei hervorragendsten Künstler Veronas mit einer Entscheidung über die Aufstellung von Statuen für den Palazzo del Consiglio auf der Piazza betraut[2]). Wann und wie oft Domenico Verona verließ, ist uns unbekannt. Da die Dokumente und Vasari schweigen, ist anzunehmen, daß er kaum öfter als zu einem Aufenthalt in Mantua in den Jahren 1493 und 1494 sich aus der Heimat entfernte. Die Akten deuten mit Ausnahme der Jahre 1481 und 1482, wo Domenico bei S. Quirico wohnt, auf ein Haus im Bezirk von S. Vitale hin. Von Zahlungsdokumenten für Werke wird weiter unten die Rede sein.

2. Domenico Morones künstlerische Entwicklung an Hand der datierten und sicher beglaubigten Werke. Von Domenicos gewiß recht umfangreichem Werk ist weniges auf uns gekommen. Im Magazin des Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin befindet sich eine bezeichnete Madonna mit Kind (Verzeichnis d. W. Nr. 3 Abb. 1). Im Jahre 1484 wurde das Bild gemalt, Morone war 42 Jahre alt. Wir müssen also mit Schöpfungen rechnen, die dem Werk zeitlich vorausgehen.

Morones Bild gehört seiner Struktur nach einem Typus an, den wir bei Giovanni Bellini in den achtziger Jahren häufig antreffen: die in Beschaulichkeit nach unten blickende Madonna mit dem segnenden Christus im rechten Arm.

[1]) Gerola, Questioni storiche d' arte veronese. In: Mad. Ver. III (1909) p. 104/13.

[2]) Gerola, in: Mad. Ver. III (1909), p. 33.

Der halbrunde obere Abschluß des Bildes, der um diese Zeit nicht mehr gern verwendet wird, ist bei Jacopo Bellinis Madonnen die Regel und kommt auch beim frühen Giovanni vor. Die strenge ovale Gesichtsbildung der Madonna mit der langen feinen Nase und dem harten Mund geht mit Bellinis frühen Bildern zusammen. Die Behandlung des Mantels, der vorn vor der Brust zusammengefaßt, in großer Bewegung um jeden der Arme sich herumschwingt, deutet auf Liberales Einfluß hin. Von dem Knaben aus läßt sich leicht eine Brücke zu Francesco Benaglio schlagen. Das Segnen kommt nicht glaubhaft heraus; genremäßig ist die Kopfbedeckung des Kindes. Es stammt aus dem Typenkreis des Schiavone und schließt sich eng an die Kindergestalten Benaglios an.

Die Plastik der Körperformen und der Falten des Kleides ist durch Modellierung mit Lichtern und Schatten erreicht etwa im Sinne eines Cossa. Das Licht spielt eine wesentliche Rolle. Der Schatten des Armes auf dem Kinderleib trägt rur Plastik des Körpers bei und erweckt die Illusion des luftigen Zwischenzaums zwischen Arm und Brust. Reflexe, etwa am rechten Kontur des Kindes, an der beschatteten Wange der Madonna, in den Gewandfalten deuten auf ein Verstehen derselben Lichtprobleme hin, mit denen sich Piero della Francesca auseinandersetzte.

In der Landschaft erkennt man, durch welches Mittel es dem Meister gelingt, die Erstarrung der Vorgänger zu lösen und neues Leben zu gestalten. Domenico sieht die Natur mit offenen Augen; er gibt in einer von den Überlieferungen der Paduanerschule sich lösenden Landschaft wohl einen Ausblick auf den Gardasee.

Die bräunliche Hautfärbung setzt die Manier Jacopo Bellinis fort. Jedoch besonders in dem leuchtenden Rot des Mantels kommt die Veroneser Nuance des Kolorits zum Ausdruck.

Domenico gewährt in dem frühesten sicher beglaubigten Bild eine Stufe des Schwankens zwischen Altem und Neuem. Wir lasen aus der formalen Analyse die gleichen Elemente heraus wie sie sich oben aus der historischen ergaben: Einflüsse Jacopo und Giovanni Bellinis, ein Rest heimischer Tradition und der lineare Stil des Liberale. Morones Talent kann hier nicht durch die Aufzählung verschiedenartiger Einflüsse geklärt werden. Es kommt jedoch darauf an nachzuweisen, welche Schöpfungen den jungen Morone am meisten angeregt haben, um das Bild seines Stils und seiner Persönlichkeit zu rekonstruieren. Wägt man die Bedeutung der verschiedenen Stilelemente gegeneinander ab, so ergibt sich, daß das heimische die geringste Rolle spielt. Der noch junge Domenico schleppt den Rest benagliesker Kunst mit sich herum; aber man spürt, daß diese Schranken in der Zukunft fallen müssen. Die lineare Kunst Liberales verträgt sich auf die Dauer nicht mit einem mehr auf plastische Wirkungen und naturalistische Gestaltung ausgehenden Charakter. Der Einfluß der Bellini behält die Oberhand. Jacopo und der junge herbe Giovanni sind einem Geiste wie Domenico wahlverwandt. Mit dem späten weichen und intimen Giovanni hat Morone nichts zu schaffen. Auf das Verständnis, das Morone dem alten Bellini entgegenbringt, deutet vor allem die Übernahme der bräunlichen Ge-

samttönung. Domenicos Gestaltung der Landschaft macht ihn zum Begründer der spezifisch veronesischen Renaissancelandschaft.

Von Mantegna ist in dieser Schaffensperiode noch wenig zu spüren. Domenico als Vollender des in Francesco Benaglio und den Zeitgenossen angestimmten Akkords zu bezeichnen, ist falsch, im Gegenteil, es ist wichtig, daß Morone die toten Formen paduanischer Schulung und den damit verbundenen Geist abstreift[1]).

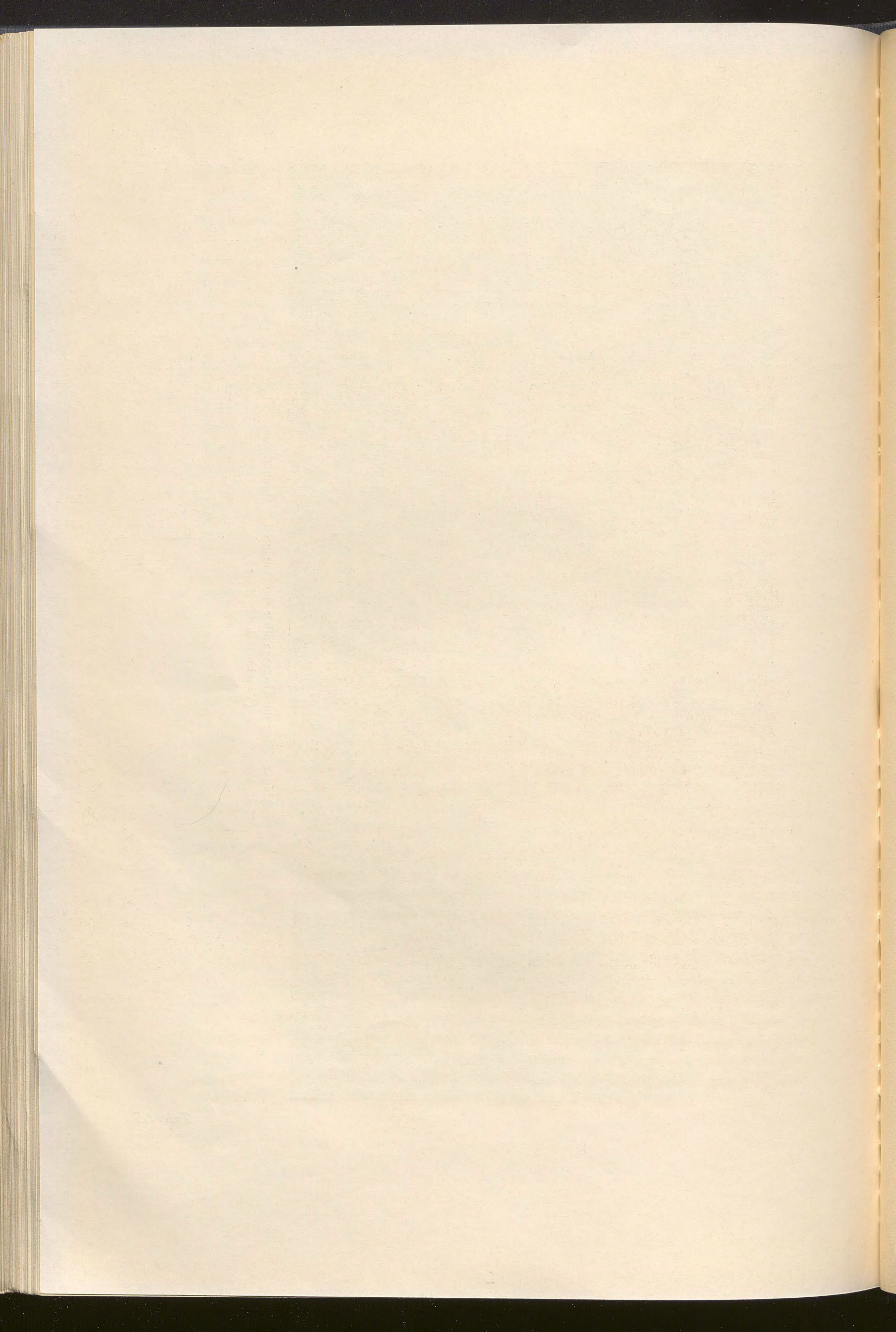
Das nächste bezeichnete Bild stammt aus dem Jahre 1494. Es stellt die im Auftrage des Marchese Francesco Gonzaga gemalte Überwindung der Bonacolsi durch die Gonzaga im Jahre 1328 dar (Verzeichnis d. W. Nr. 5 Abb. 2). Der Künstler hat die Aufgabe, den historischen Vorgang genau zu schildern und muß daher verschiedene Momente der Handlung in seinem Bilde zusammenfassen. Das Thema deckt sich genau mit der im Fioretto delle Croniche di Mantova (abgedruckt bei Venturi, La Gall. Crespi in Milano 1900, p. 61—72) gegebenen Darstellung des Kampfes. Drei Handlungen sind zu vereinen: 1. Guido Gonzaga, der Erstgeborene Luigis, der mit den Soldaten des verbündeten Cane della Scala in der linken hinteren Bildhälfte erscheint, wendet sich der Piazza von Mantua zu, nachdem er die Porta de' Mulini durchschritten hat. 2. Luigi Gonzaga kämpft mit zwei Söhnen und seinen Anhängern in der ganzen vorderen Bildhälfte gegen die Bonacolsi, während seine Leute rechts im Mittelgrund in den Palazzo del Capitano eindringen. 3. Den Mittelgrund nimmt der zeitlich getrennte Vorgang der feierlichen Einsetzung Luigi Gonzagas zum Capitano der Stadt ein.

Der Künstler konnte das Problem örtlich und zeitlich getrennte Vorgänge als ein Ganzes in einem Bilde zu geben nur durch das starke Hervorheben einer Aktion lösen. Die Kampfhandlung, die sich vom linken zum rechten Bildrand in der vorderen Bildebene ausdehnt, beherrscht derart, daß man alles, was sich im Mittelgrunde abspielt, als ein Ausklingen dieser Bewegung auffaßt. Morone macht die Kampfszene zur Hauptsache, weil er sich an der ungezügelten Bewegung freut und scheinbar gern sein Können repräsentieren mag. Geht man Gruppe für Gruppe und Mann für Mann durch, so bemerkt man, wie die Bewegung im einzelnen steif ist und sich in einem Darstellen fleißig erarbeiteter Motive erschöpft. Um auf einiges das Augenmerk zu richten: Motive Fallender und Gefallener gibt es fast ohne Ausnahme nur am vordersten Bildrand. Ganz links sieht man einen Toten, dessen Körper von den Füßen her gesehen ins Bild hinein perspektivisch verkürzt ist, rechts derselbe in umgekehrter Richtung. Links ein im Profil parallel der Bildebene gestürztes Pferd, rechts am Rand ein in die Bildtiefe gefallenes Pferd; genau in der Mitte befindet sich ein von hinten gesehenes stürzendes Roß, dem ein sich bäumendes aus dem Bild heraussprengendes gegenübersteht. Links und rechts davon in diagonaler Richtung

[1]) Dem Berliner Bild schließt sich, wie es scheint, ein mir unbekanntes Bild in der Galerie Tadini in Lovere an. Frizzoni schreibt darüber im Emporium XVII (1903), p. 351: „Il vero si è che la medesima (tavola) come già ebbe ad oservare sagacemente il critico inglese R. Fry, offre sensible affinità con un dipinto di proporzioni poco difformi appartenente alla r. galleria di Berlino e legittimato col nome del veronese Domenico Morone".



Abb. 2. Sieg der Gonzaga über die Bonacolsi. Mantua.
(Verzeichnis d. W. Nr. 5.)



sprengende Ritter. Alle nur denkbaren Bewegungs- und Kampfmotive sind hier mit Überlegung vereinigt. Man beachte auch in der Mitte des Vordergrundes die Kämpfer mit dem Spieß in Ausfallstellung von vorn und vom Rücken her. Im Mittelgrund wurden durch den Kreis von Kriegern alle Bewegungsmöglichkeiten des aufrecht stehenden und einfach ausschreitenden jungen Kriegers erschöpft.

Die Komposition ist bis in die feinen Details abgewogen. Man unterscheidet scharf voneinander geschieden Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Während im Vordergrund sich die Schlacht abspielt, füllen die beiden anderen Darstellungen den Mittelgrund, den Hintergrund bildet die Landschaft. Genau die Mitte des Bildes nimmt der noch heute stehende romanische Turm des Domes von Mantua ein, dessen nach unten verlängerte Gerade durch das aufbäumende und stürzende Pferd geht. Der mittlere Reiter mit den links und rechts herankommenden Schimmelreitern bildet das organische Skelett der Kampfgruppe. Rechts wird die Szene gefestigt und gehalten durch die scharfe Kante des Palazzo del Consiglio, links durch den sog. torre della gabbia, die Festung der Bonacolsi. Auf dem weiten Platz, der durch die in die Tiefe führenden Fronten des Palazzo del Consiglio und anschließend des Hauses des Guido Bonacolsi rechts und durch die parallel laufende Häuserreihe links und in der Tiefe durch die breite Front des Domes mit der schönen alten Fassade gebildet wird, findet die klar gegliederte ruhige Feierszene statt. Links und rechts sind die Bewegungen abgeleitet und die Übergänge der verschiedenen Gründe geschaffen. Links geht es über den vermittelnden Eseltreiber in die Kriegerschar, die in den Grund leitet; rechts bewegt sich die kämpfende Menge auf den Palazzo del Consiglio zu, die Bewegung gleitet weiter über die Arkadenbogen in die Stadtmauer und die Straße rechts vom Dom.

Die Stärke des Stückes liegt vor allem in der ausgezeichneten Modellierung der Gestalten. Alle Formen sind in ihrer vollen Körperlichkeit faßbar, Menschen und Tiere eher Plastik als Malerei. Den plastischen Eindruck erhöht zudem eine in Morones Geistesart verankerte Hemmung, welche Augenblicksbewegungen unglaubhaft macht und ihnen einen stets gleichbleibenden, unveränderlichen Charakter verleiht. Verkürzungen und Überschneidungen gewagtester Art unterstützen den Schein der Dreidimensionalität. Die Zeichnung ist fest und deutlich bis in die feinsten Details. Die Farbe steht im Dienste des Lichts; die Erfüllung des Werks mit Licht und Luft verleiht ihm jenen sonnigen und durchleuchteten Charakter, der es zu einer Einheit gestaltet. Das Spiel von Licht und Schatten ist von besonderer Bedeutung. Die Lichtflecken in der Kampfszene, die leuchtenden Rüstungen, der Gegensatz zu den Schattenpartien, das Wirrwarr der Schatten auf der Erde — all dies fördert die Illusion der Räumlichkeit.

Der Meister ist 52 Jahre alt; er steht auf der Höhe seiner Kraft und gibt in diesem Schlachtbild seine ausgereifteste Schöpfung. Von 1492 und 1493 wurden Nachrichten aus Verona erwähnt, denen zufolge der Künstler neben Liberale für den bedeutendsten Maler der Stadt gehalten wurde, und diesem Ruf hat er wohl den Auftrag für Francesco Gonzaga zu verdanken. Aus der genannten

Jahreszahl geht ferner hervor, daß Morone 1493 noch in Verona war; er siedelte im gleichen Jahr wohl nach Mantua über; denn für das 1494 vollendete Werk müssen wir ihm eine längere Arbeitszeit in Mantua selbst geben. Daß das Bild in Mantua gemalt sein muß, beweist die außerordentliche Kenntnis der Lokalität; wahrheitsgetreu ist die Architektur bis in die Einzelheiten durchgearbeitet. Die Landschaft jedoch kann nicht von der Piazza di San Pietro aus gesehen werden. Der Meister fügt sie als kompositionell und räumlich wichtigen Abschluß hinzu; sie trägt denn auch Veroneser Charakter.

Aus welchem Grunde gerade dieser historische Auftrag dem Domenico zur Ausführung übergeben wurde, läßt sich nicht mehr feststellen. Man kann mutmaßen, daß Morone für den von Francesco Gonzaga erbauten nicht mehr existierenden Palazzo di S. Sebastiano arbeitete. Die in einem Inventar von ca. 1550 aufgeführten Themen anderer Bilder und Dekorationen des Schlosses haben symbolischen Charakter, der sich auf Francesco Gonzaga oder Isabella d'Este bezieht. In diese Bilderreihe würde unser Werk thematisch hinein gehören, wenn man die historische Darstellung allgemein symbolisch verstehen will als Sieg der Gonzaga über ihre Feinde.

Mantegnas 1484 begonnener und 1494 vollendeter „Triumph Cäsars“ findet erst 1506 Aufstellung in dem neuen Palast, Costas früheste Arbeit, die Krönung Isabellas, im Jahre 1505[1]). Um diese Zeit muß wohl erst der Palast fertiggestellt sein. Es bleibt also sehr fraglich, ob Morone schon 11 Jahre vor der eigentlichen Ausstattung sein Bild in Auftrag bekam. Mantegnas so früh begonnener Triumphzug war wohl zunächst nicht als Schmuck des Schlosses gedacht.

Eine stilistische Vergleichung zwischen dem Madonnenbilde von 1484 und dem Schlachtbild von 1494 ergibt:

Gemeinsam ist beiden Werken zunächst das Geistige: eine gewisse Starrheit, die im Madonnenbilde im Blick der Madonna, im Schlachtenbild im Gehemmtsein der Bewegung zutage tritt. Beide Male hat man es mit einem durchaus klar komponierenden Kopf zu tun; beide Male ist die Zeichnung fest und oft scharf und kantig. Das Herausspringen des Daumens und des kleinen Fingers im Berliner Bild entspricht in der Empfindung der Schärfe, mit der etwa Knie und Ellenbogen im Mantuaner Bild gegeben sind.

Was 1484 angebahnt ist, kommt 1494 reifer zum Ausdruck; das plastische Erfassen der Körperformen, das Modellieren durch Licht und Schatten. Luftiger und tiefer ist der Raum des Schlachtbildes; die Landschaft, die 1484 im einzelnen gesehen ist, wird zusammengefaßt und massiger behandelt. Verschwunden ist 1494 jeder Rest heimischer Tradition. Weder Benaglio noch Liberale ist in irgendeinem Zuge erkennbar.

Im Mantuaner Bild ist alles gewollt und gekonnt bis ins letzte. Wir spüren: man steht hier einem Lehrmeister gegenüber, dem es auf die Beherrschung seiner Probleme ankommt, dem aber nichts ferner liegt als das Ringen nach

[1]) Perugino hat, wie wir wissen, seinen Auftrag von Florenz aus erledigt; er beginnt im November 1504 den „Kampf der Keuschheit gegen die Sinnlichkeit“ zu malen (Heute im Louvre).

geistigem Ausdruck. Andererseits konnte das Sentiment eines späten Bellini diesem Manne nur schwach und weichlich erscheinen.

Dagegen hält sich Domenico an den alten Jacopo. Wir sahen bereits, wie einem derartigen Charakter Jacopos Kunst entgegenkam. Domenico darf nicht als ein Schüler Gentile Bellinis angesehen werden, vielmehr als ein Meister, der neben Gentile tief in der Kunst Jacopos wurzelt. Das ungehemmte und auf stets neue Naturbeobachtung gerichtete Temperament des alten Jacopo ist in Gentile gezügelt und in feste Formen gepreßt. Der Raum seiner Historienbilder wird disponiert durch in die Tiefe führende Architekturen rechts und links am Bildrand und durch einen monumentalen Bau, der parallel dem unteren Bildrand die seitlichen Architekturen im Grunde verbindet. Vorn in der Bildebene spielt sich der thematische Vorgang ab: Menschen, die in einer Kette die Bildweite füllen. Hinter dieser vorderen Reihung werden Figuren wie zufällig im Raume verstreut. Der weit lebendigere Carpaccio behält im Grunde die Disposition des Lehrers bei; jedoch überwuchert sein erzählendes Temperament die trockene Sachlichkeit Gentiles.

Diese Disponierung des Historienbildes übernimmt Domenico. Aber geistesverwandt eher dem Carpaccio denn dem Gentile, meidet er die allzu strenge Symmetrie, läßt die Übergänge spielen, sucht die Bewegung. Die Gefolgschaft, die Gentile geleistet wird, bezieht sich nur auf die stehende Form des Historienbildes.

Jacopos Einfluß erkennt man wie im Madonnenbild in der rötlich braunen Tönung. Auch in den Typen findet man eine reiche Zahl von Analogien in Bewegungen, Proportionen und Charakteristik, wie ein Studium der Skizzenbücher Jacopos ergibt.

Schließlich sind hier leise Anlehnungen an Mantegna zu entdecken. Jch möchte meinen, daß gerade Motive wie die in der Verkürzung daliegenden Krieger mantegnesken Anregungen auf direktem Wege entstammen. Zu derartigen Kühnheiten konnte etwa der eine der Jünger aus dem „Ölberg" anregen[1]). Daß Mantegna um diese Zeit von Domenico „entdeckt" wird, geht aus seiner späteren Entwicklung deutlicher hervor.

Die Fresken des Refektoriums von San Bernardino in Verona tragen die Jahreszahl 1503. Die Tradition schreibt sie dem Domenico Morone zu. Eigenartigerweise wurde gerade dieses Werk ganz verkannt. Die Forscher geben die Fresken oft entweder Schülern Domenicos oder gestehen dem Meister selbst höchstens den Gedanken zu. Gewiß ist hier und da Schülerhand tätig gewesen (vgl. S. 14, Anm. 1); man bedenke, daß der Meister das Riesenwerk im Alter von 61 Jahren beendet. Aber es kommt darauf an, daß Gedanke, Zeichnung, und Ausführung Domenico Morones Geist atmet. Die gesamte Anlage ist in jeder Beziehung aus einem Guß (Verzeichnis d. W. Nr. 8. Abb. 5 u. 8).

Es ist in erster Linie von Wichtigkeit, sich mit der Aufgabe gedanklich ver-

[1]) Predella des heute noch in Verona (z. Z. Museum) befindlichen Zenoaltars. Das Mittelstück der Predella ist im Louvre (Kreuzigung), die Seiten befinden sich im Museum zu Tours (Ölberg und Auferstehung).

traut zu machen. Der Conte Lionello Sagramoso bestimmt in seinem Testament von 1493, daß der aus dem Verkauf gewisser Güter bei Malcesine (Gardasee) herrührende Erlös für das Franziskanerkloster S. Bernardino zur Errichtung und Ausschmückung eines Raumes zum Bibliotheksgebrauch benutzt werden sollte. Die Ausführung dieser Stiftung wurde wahrscheinlich nach dem Tode der Witwe ins Werk gesetzt im Jahre 1497.

Berühmte Personen des Franziskanerordens sollen an den Wänden dargestellt werden. Die Durchführung ist bedeutend erschwert, da je fünf Fenster die beiden Langseiten eines rechteckigen Saales durchschneiden. Um die Einheit des Ganzen herzustellen, gliedert der Künstler die vier Wände nach einem System: über einem dekorativen Sockel läuft der Figurenfries mit lebensgroßen Gestalten. Ein durchgehendes ornamentiertes Band über dem Fries wird an Vorder- und Rückwand von je drei, an beiden Seitenwänden von je sechs Rundmedaillons mit Brustbildern in gleichen Abständen unterbrochen. Im Figurenfries ist die Zweiheit als Gliederungsprinzip durchgeführt. Die Hauptwand jedoch wird durch gemalte Säulen für das Auge dreigeteilt. Die in Sockel und Fries betonte Mitte nimmt die Madonna mit dem Kind in Engelsglorie ein. Auf sie geht die Bewegung der dreizehn Figuren dieser Wand zu, die in Gruppen zu zweien aufgeteilt sind. Rechts die von S. Chiara empfohlene Stifterin und zwei Paare: Antonius v. Padua und Bonaventura — Bernhard von Siena und Ludwig von Toulouse. Links der knieende Stifter, geleitet von Franz von Assisi. Anschließend hinter der Säule die fünf Märtyrer des Franziskanerordens. Der Meister gerät hier mit seiner Idee in Konflikt. Das Thema zwingt ihn, drei Menschen zusammenzufassen. Er findet einen Kompromißweg durch die Zusammenballung der drei Heiligen, die kubisch nicht mehr Platz einnehmen als die Zweiheiten, ferner durch die Zusammenfassung des Konturs der beiden am äußersten linken Rand und die geringere Größe der Gestalten. An den Langseiten befinden sich in den sechs Feldern, die sich durch die Fenster für die Bemalung ergeben, je zwei Heilige oder verdiente Franziskaner in irgendeinem geistigen Kontakt.

An der Schmalwand der Tür hat man Vermauerungen anzunehmen. Neben der Tür links und rechts sind die Wände von Malerei frei und zwar derart, daß man hier mit zwei alten Eingängen — außer dem noch existierenden mittleren dritten — rechnen muß. Die Medaillonrahmen zu beiden Seiten der Tür wiederholen in ihren unteren Abgrenzungen den flachen Bogen des heutigen noch bestehenden Eingangs. Die Dreigliederung der Hauptwand war also organisch fundiert durch die drei Türen der Eingangswand, deren dreifacher Rhythmus sich eben dort wiederholt.

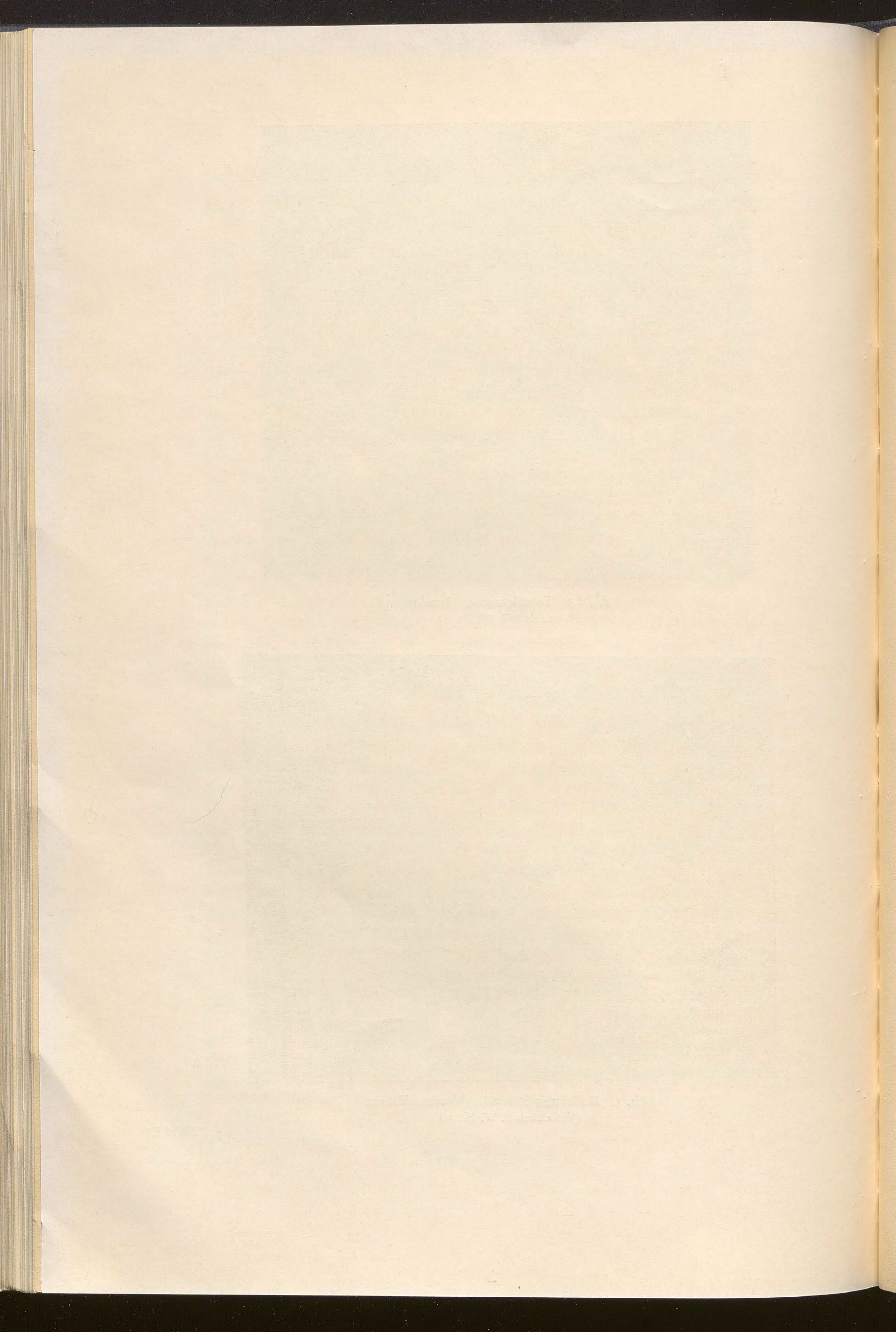
Gemeinsame Betonung wichtiger Stellen verbindet Sockel, Figurenfries und Ornamentband. Auf die Festigung der Madonna in der Mittelachse wurde hingewiesen. Die gemalten Säulen dieser Wand sind durch die Aufteilung des Sockels vorbereitet und finden ihre Krönung in den Putten des Ornamentbandes. Diese Putten, aus deren Leib sich ein nach beiden Seiten symmetrisches, im ganzen Raume wenig variiertes Ornament entwickelt, betonen an den Längsseiten stets die Achsen der Fenster; während die Medaillons genau über die Mitte der



Abb. 3. Tournierszene. London.
(Verzeichnis d. W. Nr. 6.)



Abb. 4. Madonna mit Kind. Museum Verona.
(Verzeichnis d. W. Nr. 7.)



Figurenszenen zu sitzen kommen. Im Sockel wird auf die Achse der Darstellungen durch einen farbig betonten Kreis hingewiesen. Sämtliche Figurenszenen zwischen den Fenstern sind seitlich eingefaßt durch dekorierte Pilaster.

Im Hauptbild dehnt sich hinter der Bühne, auf der sich der geistliche Vorgang abspielt, eine Gardaseelandschaft, die wohl mit dem Auftrag in Verbindung steht. Wahrscheinlich sind die Gegenden abgebildet, deren Verkauf die Bibliothek ihre Entstehung zu verdanken hatte. Die übrigen Szenen handeln sämtlich auf einer Bühne vor idealer Rahmung.

Die Gesamtkomposition ist also eine völlig durchdachte und tektonisch gebaute. Man erkennt in diesem Prinzip den organischen Geist Domenico Morones. Unter den veroneser Künstlern wäre kein anderer zu dieser Disponierung der Anlage fähig gewesen[1]).

Im einzelnen fällt folgendes auf: 1. die Freude an starker und intensiver Bewegung. Man betrachte das lebhafte Herausschreiten der 5 Märtyrer, die bewegten Diskussionen der Franziskaner usw.; 2. die reiche Variierung der Stellungen und Gewänder. An der Hauptwand, wo aus der Natur der Sache die Profildarstellung angebracht wäre, gibt Domenico neben der reinen Profil- die reine Frontalansicht und eine ganze Reihe vermittelnder Abwandlungen. Trotz der allgemeinen Richtungstendenz auf die Mitte zu, macht die Behandlung daher nicht den Eindruck des Schematischen und Aufgereihten sondern erscheint bewegt und lebhaft. An den Seiten muß Domenico 14 mal dasselbe Motiv behandeln, und nirgends wiederholt er sich. Ähnliches gilt für die Gewandung. Die für die Darstellung wenig geeignete Mönchskutte soll interessant gemacht werden. Morone entwickelt hier besonders an der Hauptwand einen ganz bedeutenden Phantasiereichtum, der ihn auf immer neue Variationen und Einfälle kommen läßt.

In allen besprochenen Werken wird man den gleichen geistigen Ausdruck finden, der den Grundton aller Werke Morones abgibt. Jedoch deutlicher als im Schlachtbild und der Madonnendarstellung spürt man hier eine gewisse Starrheit und Kälte. Stets der gleiche gläserne Blick: im Kind, der Madonna, den Engeln und Heiligen. Die Menschen beleben wie metallartige Gebilde den Raum. Dem hochentwickelten plastischen Grundgefühl entspringt die Prägnanz und Körperlichkeit der Faltenbehandlung. Die plastische Gestaltung beherrscht das Interesse; die Farbe wird ihr geopfert. Der Kontur ist stets deutlich und klar ablesbar; die Zeichnung hart und eckig.

Die Vergleichung mit den bezeichneten Werken der früheren Zeit ergibt: Im Charakter bleibt Domenico stets der gleiche; er ist der ordnende Geist, der seine Kompositionen nach klaren Prinzipien aufbaut; immer sind Bewegung und Motivreichtum bedeutende Aufgaben. Das Ringen mit den Problemen des Lichts und der Plastik steht im Vordergrund. Die Starrheit des Blicks, die Hemmung in der Bewegung sind der Ausdruck einer bestimmten unveränderlichen Wesensart.

Innerhalb dieser dem Meister gestellten Grenzen vollzieht sich eine Entwicklung. Halten wir Madonnenbild gegen Madonnenbild! Madonna und Kind

[1]) Das Verständnis für diese These wird man in Teil III gewinnen.

des Freskos sind weniger lebhaft im Ausdruck und der Gestaltung. In der Auffassung hat sich eine Wandlung zur Renaissance vollzogen. Sowohl als Masse wie im einzelnen ist die späte Darstellung greifbarer und schwerer. Demgemäß gehen die Körper mehr in die Breite, die langen ovalen Gesichtstypen werden voll und rund, die schmalen Hände mit den langen Fingern gedrungener und fleischiger. Der Kontur umschließt die Masse sicherer und fester. Die Zeichnung gewinnt an Härte und Klarheit. Für die Entwicklung von Domenicos Stil ist ferner von höchster Bedeutung: 1. die immer stärkere Bewertung der plastischen Erscheinung, 2. die Lichtbehandlung, die immer durchdachter mit Reflexen und Kontrasten arbeitet. Während also Domenico seine Mittel immer mehr ausbaut, verfolgen wir eine langsame Erstarrung des Ausdrucks; diese bemächtigt sich schließlich auch der Formen[1]).

Wir hatten nach 1490 hier und dort Annäherungen Morones an Mantegna erkannt — der Mantuaner Aufenthalt Domenicos mag die beiden Meister in persönliche Berührung gebracht haben. 1496 malte Mantegna für S. Maria in Organo in Verona eine Madonna mit vier Heiligen[2]), ein Werk, das gewiß bei Domenico den stärksten Eindruck hinterließ; dennoch ist er zu alt und als Individualität zu ausgeprägt, um sich selbst von einem Mantegna erschüttern zu lassen. Die Parallelen bestehen vor allem in der harten Zeichnung, der Plastik der Gestalten und dem überladenen Faltenstil. Das eigentlich Bindende liegt in einer geistigen Verwandtschaft; Domenico fühlt sich zu einem eminent organischen Geiste hingezogen, der Herr aller Mittel, genau seine Wirkungen kennt. Daher weht dieselbe Kühle, die den Beschauer frösteln macht, beim späteren Domenico wie beim späten Mantegna.

Die Zuschreibung dieses Freskenzyklus an Domenico erhält ihre letzte Festigung durch die Vergleichung mit einem bezeichneten Werk von 1502. Es handelt sich um die Fresken des Kirchlein del Paladon, die heute ins Museum von Verona überführt sind (Verzeichnis d. W. 10). Die beiden Stücke mit je vier Heiligen waren einst an den Seitenwänden neben dem Altar der Kirche angebracht, wurden von Simeoni unter der Tünche entdeckt und freigelegt. Die schlecht erhaltenen Malereien mit einer genauen Inschrift sind eine flüchtige Arbeit für eine kleine Landgemeinde; dennoch tragen sie die charakteristischen Stilelemente. Die acht isolierten Heiligen, fast alle in voller Face, stehen hinter einer perspektivischen Rahmung und sind voneinander durch gemalte Pilaster getrennt. Der Gedanke, die Figuren hinter einer Scheinarchitektur auf eine Bühne aufzustellen, wiederholt sich in der Hauptwand des Refektoriums. Die starke Betonung des horizontal beide Bilder genau in der Mitte durchschneidenden

[1]) Im Refektorium lassen sich mit diesen Kriterien leicht die früheren Teile der Hauptwand von den späteren der Seitenwände scheiden. Auch kann man im großen Meister- und Schülerarbeit auseinanderhalten. Eigenhändig sind die Hauptwand mit Ausnahme der Figur ganz rechts und ein großer Teil der linken Seitenwand. Auf Rechnung von Schülern — in erster Linie von Francesco Morone — kommt vor allem beinahe die ganze rechte Seite.

[2]) Das Werk befindet sich heute in der Sammlung Trivulzio in Mailand. Es wurde am 15. August 1497 vollendet.

hinteren Brüstungsrandes erkennen wir in der Disposition der Refektoriumsfresken an den Fensterseiten wieder. Auf alle Einzelheiten kann nicht genau hingewiesen werden; die Übereinstimmung der Werke ist außerordentlich groß. Vor allem beachte man die Ähnlichkeit der gut modellierten Köpfe und die Plastik des hier schon sehr handwerksmäßigen und manirierten Faltenwurfs. Die rötlich-braune Färbung der Fleischfarbe findet sich in beiden Arbeiten. Selbst die Ornamentik besteht aus den gleichen Elementen, wenn auch die Ausführung 1502 sehr viel spärlicher ist. Eine der schwächsten Gestalten ist die hl. Katharina, bei der man Francescos Mitarbeit deutlich bemerkt.

3. Alte und neue Zuschreibungen. Wir kennen jetzt Domenicos künstlerische Entwicklung aus drei von Jahrzehnt zu Jahrzehnt sicher ihm zugehörenden Werken etwa zwischen seinem 40. und seinem 60. Lebensjahr.

Eine kleine Madonna des Musée Jacquemart-André in Paris gehört wohl mit Sicherheit dem Domenico. Die Madonna in Halbfigur mit dem Kind wäre das früheste erhaltene Zeugnis von Morones Kunst (Verzeichnis d. W. Nr. 1). Der Charakter des Stückes ist weit paduanischer als der des Berliner Bildes. Man findet aber alle für Domenico typischen Merkmale: die lange Kopfform der Madonna mit der schmalen Nase, die an der Spitze ein wenig vorgebogen ist, den Kopf des Kindes mit der äußerst stark ausgerundeten Wange und dem gleichen kurzen Hals, den man im Fresko wiedersieht; eine Unsicherheit in der Zeichnung der Hände, die man noch in den spätesten Arbeiten beobachten kann; den Wurf des Marienmantels, den man vom Berliner Bild her kennt; den Hintergrund einer Stadt im Charakter dem Schlachtbild nahekommend und schließlich den nach unten gerichteten Blick der Madonna, der in allen Darstellungen der Maria mit Kind wiederkehrt. Zur Farbe und Modellierung sagt der Katalog: „Tous deux (Mad. u. Kind) sont baigné d'une lumière fraîche ed crue qui caresse et modèle les blancheurs de leur chairs comme chez Cossa". Die starken Lichter auf den Augenlidern und der Oberlippe, die Reflexe an den Konturen entsprechen Morones Manier. Alle Formen jedoch stehen unter seinen Werken der benagliesken Schulung am nächsten.

In S. Bernardino zu Verona befinden sich die heute wieder mit der Orgel vereinten Flügel mit den Heiligen Franz und Bernardin (Verzeichnis d. W. Nr. 2). Die richtige Überlieferung nennt Domenico als Autor der überlebensgroßen Tafeln. Die mit der Jahreszahl 1481 versehene Orgel läßt vermuten, daß die Flügel etwa zur gleichen Zeit entstanden. Die stilistische Vergleichung gibt die Gewißheit, daß wir sie nach der Pariser und vor der Berliner Madonna anzusetzen haben. Jenes Gefühl für die Wirkung des Umrisses und der bewegten Linie ist sehr lebendig, die Plastik der Körper gering; die Verbindung mit der von Padua abhängigen Kunstrichtung kennzeichnet der Aufbau: die Heiligen unter einer nach hinten offenen Scheinarchitektur; Fruchtgewinde und musizierende Putten ganz im Charakter des Benaglio.

Dem Schlachtbild von 1494 sind mit aller Sicherheit zwei kleine Tourrnierszenen anzuschließen (Verzeichnis d. W. Nr. 6 Abb. 4). Die Analogien zum Gonzagabild sind überzeugend. Was über lehrmeisterhafte Nebeneinanderstellung von

Bewegungen (Pferd von vorn und hinten, von der Seite usw.), Suche nach Motivreichtum (Jüngling auf der Leiter usw.), Modellierung und Lichtwirkung gesagt wurde, gilt hier durchaus. Ja, die Formen und Typen der Menschen und Pferdekörper entsprechen sich sogar in kleinen Unarten: etwa in der eigenartigen Schwanzbildung der Tiere. Den im Profil sprengenden Reiter und den durch den Bildrand durchschnittenen davor erkennt man fast wörtlich auf dem Schlachtbild im Mittelgrund rechts. Ob dieses feine Werkchen uns über Tournierspiele bei der Vermählung des Gonzaga mit Isabella d'Este im Jahre 1490 Auskunft gibt oder nicht, mag dahingestellt bleiben.

Drei bisher in den Galerien unter falschem Namen gehende kleine Tafelbilder können wir hier anschließen und zeitlich gruppieren. Das erste ist ein Bildchen der Madonna mit dem Kinde im Museum zu Verona (Verzeichnis d. W. Nr. 7 Abb. 3). Die Tafel, die stets Schwierigkeiten bei der Bestimmung bereitete, trägt heute den Namen Girolamo dai Libri, gehört jedoch ohne Zweifel in das Opus des Domenico und zwar in die Zeit um oder nach 1490. Die kleine Madonna ist ein Bindeglied zwischen der frühen und späten Darstellung. Sowohl der mit den großen Augen aus dem Bilde herausblickende Knabe wie die starr nach unten gerichteten Augen der Madonna sind bezeichnend für Domenico. Die Typen schwanken zwischen den länglichen von 1484 und den runden von 1503. Die Elemente aber sind dieselben: bemerkenswert vor allem die hohe gewölbte Stirn der Madonna mit dem scharf abgegrenzten Haaransatz, die Nase mit der kleinen Ausbiegung, der große Abstand von hochgezogener Braue zur Lidspalte, der in den Winkeln ein wenig zusammengekniffene Mund. Beim Kind ist das halslose Aufsetzen des großen Köpfchens auf den Körper bezeichnend, die rundlich heraustretenden Wangen und das spitze Kinn. Der Vergleich der Lichtbehandlung sichert dem Domenico die Zuschreibung. Die reiche und lebendige Modellierung, das Aufsetzen der Lichter auf Nase, Lider, Oberlippe und Kinn, die Reflexe an den Konturen der Formen stimmen völlig mit Morones Manier überein. Eine besondere Beachtung verdient die Modellierung der Hände, deren stofflichen Charakter Domenico mit den Jahren immer feiner herausarbeitet. Auch hierin wie in der Führung des nicht recht geschlossenen Konturs und der sich noch nicht aufdrängenden Plastik des Faltenwurfs vermittelt das Bild zwischen den beiden anderen Darstellungen. Die so charakteristische braune Hautfarbe findet man in allen Arbeiten Domenicos wieder. Selbst in Kleinigkeiten sind die Übereinstimmungen mit den bezeichneten Werken überzeugend. Es sei hingewiesen auf die der frühen Madonna ganz ähnliche Spitze des Kopftuches über dem Scheitel und die anatomisch falsche Bildung der Hände, eine Aufgabe, die Domenico nie recht löst. Charakteristisch ist die Madonnenhand rechts, die sich in den Fresken von 1503 wiederfindet und der unklar um den Hals der Mutter gelegte Arm (Parallelen zur Hand mit dem Birnenzweig aus dem Berliner Bild von 1484).

Von besonderer Bedeutung ist das wertvolle Bildchen, weil es uns von neuem zeigt, daß Domenico im Anfang der 90er Jahre Mantegnas Anregung aufnimmt. Der Ausschnitt einer mit dem Kind innig verbundenen Maria vor einfarbigem



Abb. 5. Refektoriumsfresken von S. Bernardino. Verona.
(Verzeichnis d. W. Nr. 8.)

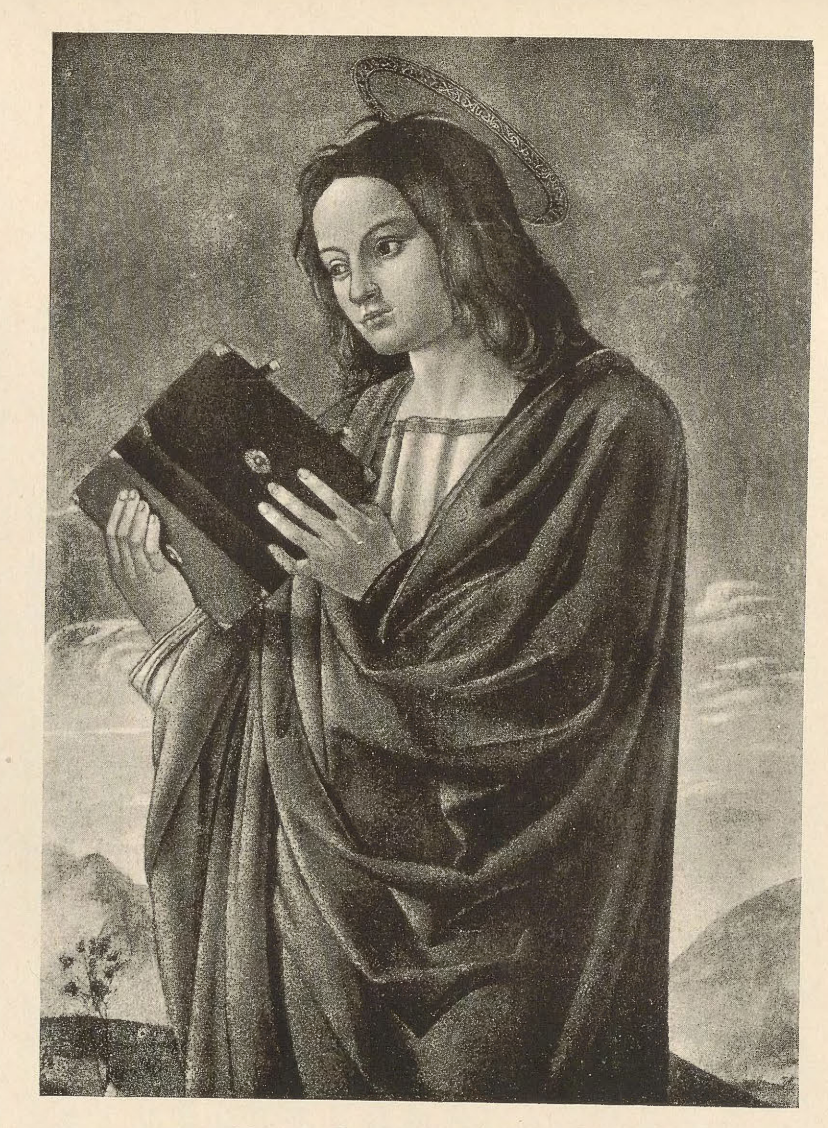
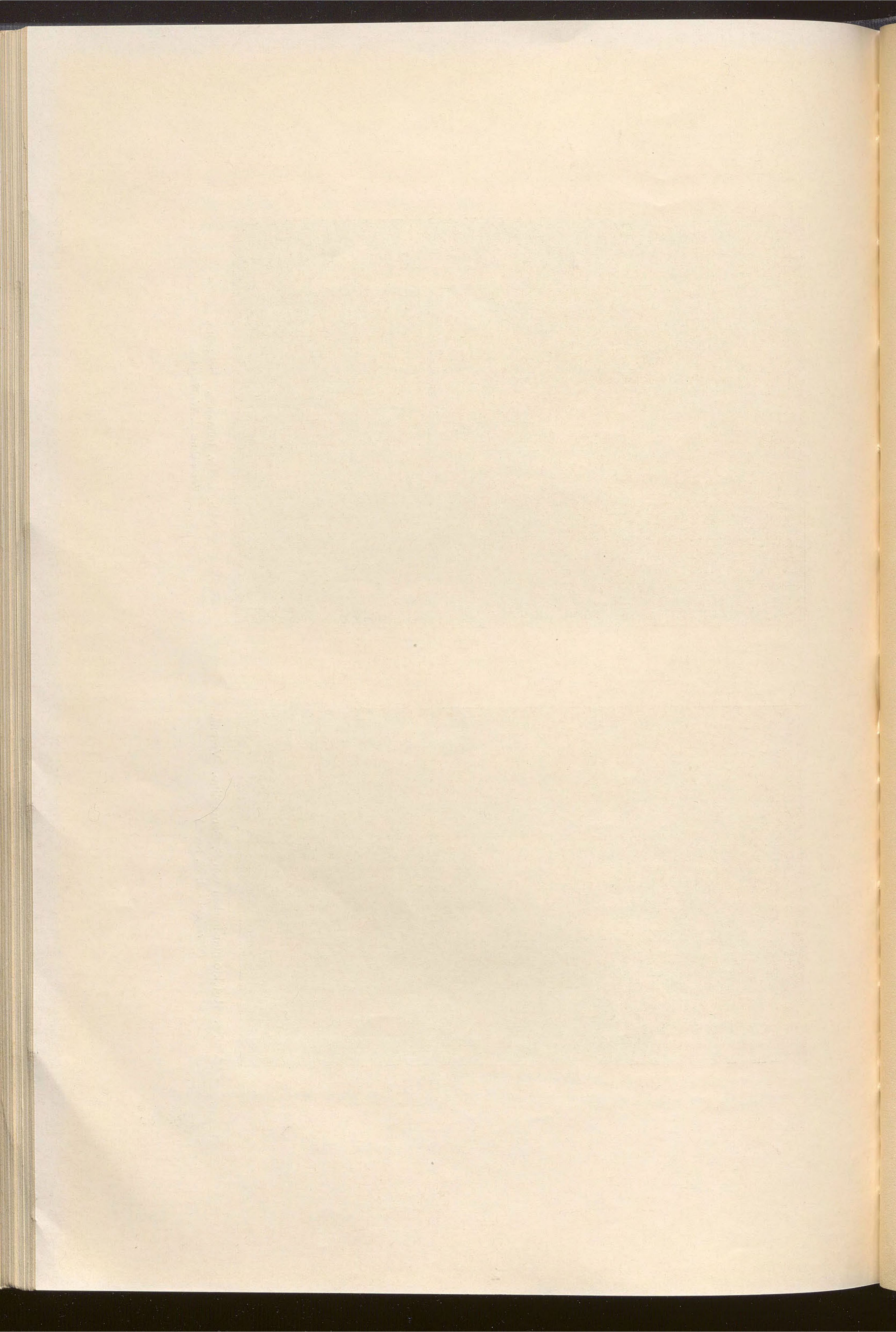


Abb. 6. Ev. Johannes. Bergamo.
(Verzeichnis d. W. Nr. 11.)

Tafel 62



Grund ohne irgendwelche Zutaten architektonischer oder anderer Art geht auf die Madonnenbildchen Mantegnas zurück. Man vergleiche die Bilder in Berlin (Sammlung Simon, K. F. M.), Mailand (Poldi), und Bergamo und vor allem den Stich der sitzenden Madonna mit Kind im British-Museum, den Kristeller zwischen 1480 und 1490 ansetzt.[1]) Hierzu würde unsere Datierung passen. Auch die Binde, die um den Leib des Kindes gewickelt ist, stammt aus Mantegnas Darstellungskreis. Das Werk bestätigt seiner Qualität nach die Ansicht, Domenico Morone habe seine künstlerische Höhe im Anfang des letzten Jahrzehnts des Quattrocento erreicht.

Das zweite Bild, eine Verlobung Katharinas, befindet sich in der Stuttgarter Galerie als Veroneser Schule. (Vgl. Verzeichnis d. W. Nr. 9. Abb. 7.) Zweifellos weist die künstlerische Herkunft auf Domenicos Hand: Berenson hatte den Zusammenhang mit den Refektoriumsfresken erkannt und gab das Bild wie diese dem Michele da Verona. Wir müssen es in der Tat um die Jahrhundertwende ansetzen. Den Madonnentypus mit dem rund über den Kopf gelegten eng anschließenden Kopftuch, den großen Kinderkopf mit der sehr stark im Kontur heraustretenden Wange findet man in der Freskomadonna. Die plastische Faltenbildung entspricht nicht mehr der frischen Naturbeobachtung, die sich in den wohl schon 1497 entstandenen Stifterporträts kundtut, sondern geht mit den routinierter gemalten Franziskanerdarstellungen zusammen. In den Köpfen, besonders dem der Madonna, ist die immer wiederkehrende braune Hautfarbe verwendet. Die großzügige von tiefem Braun über Grün zu lichtem Blau übergehende Landschaftsbehandlung entspricht ganz dem Fresko. Modellierung und Lichtbehandlung sind bedeutender als bei irgendeinem der Veroneser Künstler um 1500. Die Nonne links ist in Auffassung und Behandlung zusammenzuhalten mit der Stifterin, der Kopf der Katharina mit dem Madonnenkopf der mittleren Zeit. Endlich ist hinzuweisen auf die linke Hand der Katharina und die rechte, den Kranz haltende der Madonna, wo wir in der Verfehlung des Anatomischen Domenicos Eigenart erkennen.

Als spätestes Werk dieser Reihe führen wir die Dreiviertelgestalt des Evangelisten Johannes in Bergamo an (Verzeichnis d. W. Nr. 11. Abb. 6). Es genügt, die Vergleichung im großen Zuge durchzuführen: die Starrheit des Blicks (vgl. besonders Christus im Fresko), der Typus des Kopfes (vgl. Katharina), die plastische Zusammenfassung der goldblonden Haare (s. Katharina), der scharfe Kontur des Gesichts, die außerordentliche Lichtbehandlung, die braune Hautfarbe, die Behandlung der leicht aufgesetzten Wolkenfetzen (s. Fresko), die verzeichnete rechte Hand — all das sind Merkmale des moronesken Stils. Das Bild gehört der spätesten Zeit Domenicos an, da mit der geistigen Erstarrung die formale parallel läuft. Wir verweisen auf den toten Kontur der rechten Seite und die Behandlung des Faltenstils. Der Gedanke des Gewandwurfs entspricht etwa dem der S. Chiara: dort wie hier findet man die große von der Schulter rechts zur Hand links laufende ovale Faltenkurve; aber was bei der

[1]) Vgl. Kristeller, Mantegna 1902, p. 410, Taf. XXIV.

Chiara noch lebendig und von Naturanschauung bestimmt war, ist beim Johannes Manier geworden.

Domenico Morones Hinterlassenschaft ist, wie man sieht, gering. Sie besteht aus 11 Bildern, von denen nur drei vom Künstler unterzeichnet sind. Ein Beweis für die Bedeutung des Mannes, daß sich aus so Geringem der künstlerische Entwicklungsgang klar herausschälen läßt. Für die Anfänge wie für das Ende seines Schaffens haben wir bisher kein Bildmaterial, aber die Logik seines Fortschreitens von Stufe zu Stufe läßt uns Ausgang und Ende seiner Kunst klar übersehen. Als Schüler des Francesco Benaglio wahrscheinlich beginnt er ganz im Sinne der heimischen Malerschule sich anschließend an die Paduaner Vorbilder, löst sich dann im Laufe von Jahren aus der Tradition und steht nun allein in seiner Stadt mit seiner Monumentalkunst, seinen plastischen Körpern, seinen bis in die letzte Konsequenz durchgedachten und durchgeführten Bildideen. An dieser Konsequenz, die — ihm Bedürfnis — ihn am Beginn in die lebendige Natur geführt hatte, muß sein künstlerisches Schaffen zugrunde gehen. Was Morone nach jenem Johannes arbeitete, kann nur noch mehr Manier und weniger Empfindung sein.

Fäden lassen sich überallhin verfolgen, die uns von der weit ausgedehnten Tätigkeit des Künstlers zeugen. Ein schlecht erhaltener Freskenzyklus (Verzeichnis d. W. Nr. 12) geht auf seine Hand wohl zurück, ein paar fragliche Bilder (Verzeichnis d. W. Nr. 13—15) haben Zusammenhang mit ihm und Zahlungen, die ihn an den größten künstlerischen Unternehmungen in irgendeiner, heute kaum feststellbarer Form beteiligt erkennen lassen (Verzeichnis d. W. Nr. 16—17); verlorengegangene Malereien führen ihn schließlich auch als Meister des Fassadenfresko vor Augen (Verzeichnis d. W. Nr. 19), während Cassonebilder uns in die Werkstatt des minotiösen Handwerkers geleiten (Verzeichnis d. W. Nr. 6 u. 15).

4. Verzeichnis des Gesamtwerkes[1]).

a) Chronologische Folge datierter und datierbarer Bilder.

1. Madonna mit Kind (Halbfigur). Paris, Musée Jacquemart-André. Le Musée Jacquemart-André, 1914, p. 15. Hancke in Kunst und Künstler XII (1914), p. 627 (Abb. p. 631). Von Venturi, Storia dell' Arte VII, 3, p. 502/3 (Fig. 392) dem Cristoforo da Lendinara zugeschrieben.
2. nach 1481 Orgelflügel mit den Heiligen Franz und Bernhard. Verona, S. Bernardino. Zwei überlebensgroße Tafeln in Tempera. Vielfach Francesco Morone zugeschrieben. Zuletzt Biermann, Verona, p. 119.

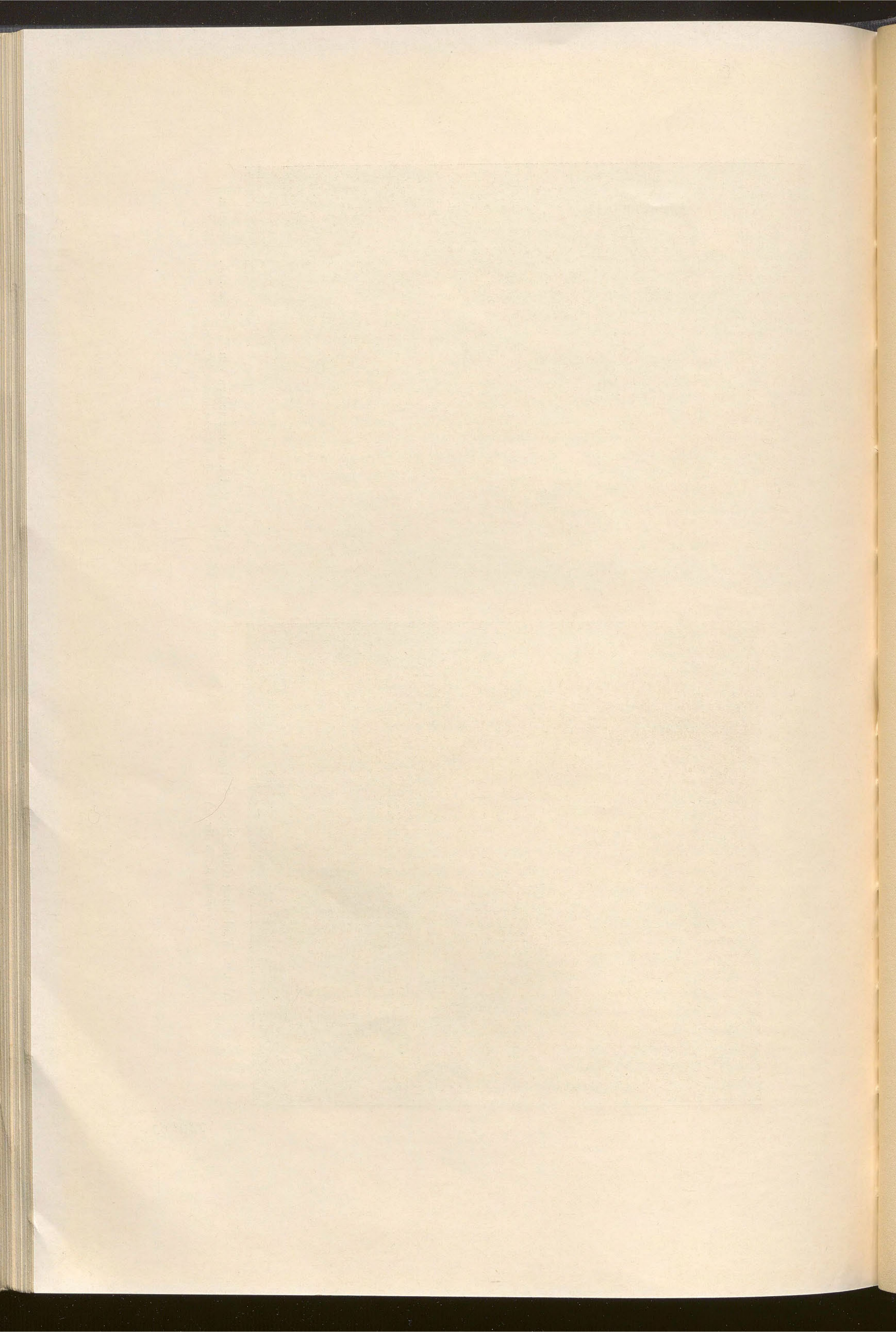
[1]) An dieser Stelle möchte ich einige Bemerkungen einfügen. Die Arbeit entstand auf Reisen in den Jahren 1921 und 1922 und diente in ausführlicherer Form als Dissertation in Berlin. Unter den damaligen Bedingungen war es weit schwieriger als heute, einen Oeuvrekatalog lückenlos und ganz auf Autopsie beruhend auszuarbeiten. Die Sammlungen in Frankreich und England konnten nicht aufgesucht werden. Auch in Italien entging mir durch die Ungunst der Verhältnisse manches, das ich inzwischen nicht nachholen konnte. Dieser und die folgenden Oeuvrekataloge mögen daher als ein Versuch betrachtet werden, der nach vielen Seiten hin der Ergänzung bedarf. Für die stets bereite und liebenswürdige Unterstützung meiner Arbeiten bin ich Herrn Professor Avena in Verona sehr zu Dank verpflichtet, in nicht geringerem Maße dem Conte Murari della Corte Bra, dem ich u. a. einige Photographien verdanke.



Abb. 7. Verlobung Katharinas. Stuttgart.
(Verzeichnis d. W. Nr. 9.)



Abb. 8. Refektoriumsfresken von S. Bernardino. Verona.
(Verzeichnis d. W. Nr. 8.)



3. 1484 Madonna mit Kind (Halbfigur). Berlin, Kaiser-Friedrich-Mus. Magazin Nr. 1456. Holz. 0,55 × 0,36. Gez: Yhs. Dominicus Moronus pixit die XXVIIII aprillis MCCCC(L)XXXIIII. — Bode in Jahrb. d. Pr. Ksts. 1887, p. 120/22 m. Abb. Abgeb. ferner Venturi VII, 3, p. 465 u. ders., La Galleria Crespi, 1900, p. 63. — Phot. Hanfstängl 554. — (Abb. 1.)
   Ein Grund zur Annahme, die Aufschrift sei gefälscht, da die Zahl L (bei dem heutigen Erhaltungszustand) ergänzt werden muß, besteht nicht.
4. Madonna mit Kind (Halbfigur). Lovere, Galleria Tadini Nr. 28. Berenson, North Ital. Paint., 1907, p. 266. Frizzoni in Emporium XVII (1903), p. 351.
5. 1494 Sieg der Gonzaga über die Bonacolsi. Mantua, Corte Reale. 1713 noch in Händen der Gonzaga als „opera del Mantegna", dann über die Familien der Andreazzi, Bevilacqua, Bonazzi, Gobio, Fochessati, Crespi. Leinwand. 1,65 × 3,16. Gez.: Dominicus Moronus Veronensis pinxit MCCCCLXXXXIIII. Auf einem Stein links steht: Passarino Bonacursio victo tiramnorumque omnium perfidia superata Loisius Gonziacus toto eius populo aclamante annuenteque ante suos omnes primus Mantua num imperium adipiscitur. — Venturi, La Gall. Crespi, p. 61—72 m. Abb. Molmenti in Boll. d'Arte 1913, p. 464 m. Abb. — Phot. Anderson 3463. (Abb. 2.)
   Das Bild war in völlig übermaltem Zustand in die Crespigalerie gelangt.
6. Tournierszenen (Cassonebilder). London, National Gallery Nr. 1211 und 1212. Holz. 0,44 × 0,47. Erworben und bestimmt durch J. P. Richter i. J. 1886. — Catalogue of the pictures in the National Gallery 1921, p. 204. — Schubring, Cassoni, p. 371—72 (Taf. 144). — Venturi, La Gall. Crespi, p. 64—65 m. Abb. — Phot. Hanfstängl 465, 466. — Anderson 18161, 18162. (Abb. 3).
7. Madonna mit Kind (Halbfigur). Verona, Museum Nr. 143. Tafel. 0,32 × 0,35. — Trecca, Catalogo 1912, p. 29. Abgeb. Venturi VII, 4, p. 792 als Girolamo dai Libri (Abb. 4).
8. 1497—1503 Fresken des Refektoriums von S. Bernardino, Verona. Gez: 1503. Urkunden bei: Simeoni, Il fondatore della Biblioteca di S. Bernardino di Verona. In: Atti e Mem. dell' Accad. di Agric. Ser. IV, vol. VII (Verona 1907), p. 301. Unzureichende Schrift mit Abbildungen: N. Dal-Gal, Un pittore Veronese del quattrocento. Domenico Morone e i suoi affreschi nel chiostro di S. Bernardino, Roma 1909. Vgl. Zannandreis, Vite, p. 84, der bereits Cavazzola als mitbeteiligt ausschaltet, dagegen Franc. Morone als Autor nennt. Vgl. ferner: Frizzoni, Arte italiana del rinascimento, 1891, p. 304; Crowe-Borenius, A history of painting in North-It. II, 194ff. und Berenson, p. 259 (Michele da Verona). Abgeb. teilweise bei Venturi VII, 3, p. 467. — Phot. Lotze 19084, 19086, 19997. (Abb. 5 u. 8.)
9. Um 1500 Verlobung Katharinas. Stuttgart, Gemäldesammlung Nr. 509. Tempera auf Leinwand (erneuert). 0,98 × 0,92. — Verzeichnis der Gemäldesammlung, 1907, p. 185. Dort Angabe der verschiedenen Zuschreibungen. Außerdem: Fabriczy in Mad. Ver. I (1907), p. 10. Borenius, The painters of Vicenza, p. 100 weist auf die Verwandtschaft mit den Refektoriumsfresken hin. Ähnlich Berenson. — Abgeb. bei Fabriczy. — Phot. Höfle Nr. 131. (Abb. 7.)
10. 1502 Fresken aus der Kirche del Paladon, Provinz Verona. Seit 1909 im Museum zu Verona Nr. 2070, 2071, 2 Stücke, je: 1,60 × 2,80. Gez: 1. 1502 S. Rochus die S. Antonius de Padova 17 S. Onofrius Octubris S. Lucia Dominicus Moronus P. 2. Dominicus P. S. Caterina 1502 S. Leonardus die S. Gotardus 12 S. Domenicus mense setembris. — Trecca, p. 186. Simeoni, Gli affreschi di Domenico Morone nella chiesetta del Paladon. In: Mad. Ver. III (1909) p. 67—71 (2 Tafeln).
11. Nach 1503 Evangelist Johannes (Dreiviertelfigur). Bergamo, Accademia Nr. 552. (Samml. Morelli). Leinwand. 0,39 × 0,45. — Catalogo 1892, p. 17: Girolamo dai Libri. Ebenso Berenson p. 240. — Phot. Arte grafiche Nr. 180 (Abb. 6).

b) Schlecht erhaltene der Kritik undienliche Werke.

12. Fresken der Antoniuskapelle in S. Bernadino, Verona. Beschreibungen bei Vasari (ed. Milanesi) V, 308/9 und Crowe-Borenius II, p. 194. Simeoni, Verona, p. 158: gemeinsame Arbeit Domenico und Francesco Morones. Nähme man eine Zusammenarbeit von Vater und Sohn an, so hätten die Malereien kaum vor der Mitte der 90er Jahre ausgeführt werden können.

Hiergegen jedoch spricht allein eine einzelne wohlerhaltene Partie rechts oben in der Kapelle mit einem sehr gut durchgebildeten Mantelstück einer Frau, das in dem Jahrzehnt zwischen 1480/90 entstanden sein muß. Genauere Aufschlüsse über die stilistische Stellung dieser Arbeiten würde man erhalten, wenn es gelänge, den oberen Teil — im besonderen eine Madonna mit Kind in Halbfigur — der auch einen Teil der Oberwand des Mittelschiffs bedeckenden Fresken zu photographieren.

c) Fragliche Arbeiten.

13. Dreieinigkeit mit Johannes d. Täufer und dem hl. Albert. Verona, Museum Nr. 864. Fassadenfresko, ehemals an Casa Sparavieri am Ponte Acqua Morta. 2,07 × 1,73. — Trecca, p. 185. Nach Zannandreis, p. 87: Francesco Morone. Ebenso Biadego, La Cappella di S. Biagio di Verona. In: Nuovo Arch. Veneto XI, part. II (1906), p. 114. — Abb. bei Biadego. Wegen der starken Zerstörung ist eine rechte Kritik nicht möglich.

14. Ein Fresko der Madonna und Kind zwischen Christophorus und Magdalena befindet sich an der Fassade des Hauses Via Nicolò Mazza 17 (früher 51, unweit S. Paolo) mit der Bezeichnung: Opus Dominici De Morocini 1471. Zannandreis (p. 59) schießt sich der Autorität del'a Rosas an, der den Namen mit dem Domenicos identifiziert. Ebenso Autoren aus jüngster Zeit. (Vgl. Simeoni, Verona, p. 333; Gerola, Mad. Ver. III p. 107/8 und Crowe-Borenius). Berenson erwähnt die Arbeit nicht. Das kaum mehr erkennbare Werk wäre nach einem Stich bei Nanin, Disegni di varie dipinture a fresco che sono in Verona. Verona 1864, tav. 43 in der Tat als eine sehr frühe Äußerung von Domenicos Kunst zu denken. (Nanin, Taf. 44, schreibt Domenico ein anderes, nicht mehr zu kontrollierendes Fresco zu: Paulus und Stifter).

15. Traians Gerechtigkeit (Cassone, Tondo). Florenz, Samml. Berenson. Publiziert von Schubring, Cassoni (Supplement) 1923, Nr. 955 Taf. XXII. Das mir nur aus Schubrings Wiedergabe bekannte Bild scheint eine Originalarbeit Morones zu sein.

d) Zahlungen für Werke, an denen Morones Anteil nicht festzustellen ist.

16. 1496, 1498—99, 1507, Zahlungen für Malereien in S. Maria in Organo. Verona. Zu beziehen auf die Fresken der Sakristei. Dokument bei Gero'a, Questioni storiche d'arte veronese. In: Mad. Ver. III (1909), p. 106.

Die Gedanken für die feine und lebendige Disposition des gesamten Raumes gehen sicher von Domenico aus. Er war als berühmtes Haupt einer Malerschule gewiß der Auftragnehmer, der die malerische Ausführung in die Hände seines Sohnes legt. Vgl. Teil III.

17. 1498, Zahlung für Arbeiten in der Kapelle S. Biagio in S. Nazaro e Celso, Verona. Dokument bei Gerola a. a. O. und Biadego, La Cappella di S. Biagio di Verona, p. 110.

Domenicos Verhältnis zu den erst in jüngster Zeit restaurierten Kuppelfresken des Falconetto, als dessen Mitarbeiter er urkundlich genannt wird, kann heute nicht mehr festgestellt werden.

e) Verloren gegangene Malereien.

18. 1496 Madonna mit Heiligen im Franziskanerkonvent von S. Maria delle Grazie bei Arco (Trentinum). Gez. Dominicus Moronus de Verona et Franciscus filius pinxerunt A. D. 1496 die 16 Aprilis. Gerola a. a. O. p. 106. Dort weitere Literatur. Das Bild ging im Anfang des vorigen Jahrhunderts verloren.

Von besonderer Wichtigkeit ist das Zeugnis der Zusammenarbeit von Vater und Sohn. Den Charakter solcher Arbeiten für die Provinz zeigten uns die Paladonfresken.

19. Fassadenmalerei auf Piazza de' Signori. Verona. Vasari (Milanesi) V, p. 308. Weniges erkennt noch Zannandreis p. 59: „quasi più vestigio alcuno si vede delle altre pitture a chiaro scuro sulla facciata di una casa . . .".

20. Christus zum Kreuz geleitet (con moltitudine di gente e di cavalli). In S. Bernardino. Verona. Vasari (Milanesi) V, p. 309. Sonst nirgends erwähnt. (nur als: „Vasari berichtet" aufgeführt bei Pozzo, Bernasconi und anderen).

21. Bei dal Pozzo, p. 30 heißt es: „Fù anco opera di Dominico la Miracolosa Imagine della Madonna di Lonigo Terra del Vicentino". Eine ähnliche Notiz (sicher nach Pozzo) bringt Zannandreis, p. 59. Im Leben des Francesco Morone sagt Vasari p. 310: „Lavorò il medesimo molte cose

a Lonico, in una badia de' Monaci di Monte Oliveto dove concorrono molti popoli a una figure della Madonna, che in quel luogo fa miracoli assai. Wahrscheinlich also steht das Bild der Madonna in keinem Zusammenhang mit den Morone. Über Arbeiten der Morone in Lonico ist nichts bekannt.

f) Dem Domenico fälschlich zugeschriebene Arbeiten.

22. Anbetung der Könige. London, National Gallery Nr. 3098. Aus Gal. Layard (Venedig). Allgemein Gentile Bellini genannt. — Vgl. Catalogue 1920, p. 13. Ebenso Venturi, Le origini della pittura Veneziana . . . p. 34. Dagegen Gronau, Die Künstlerfamilie der Bellini, p. 50, äußert Zweifel. Fiocco, Appunti d'arte Veronese, Mad. Ver. VII, (1913), p. 126/7 schreibt das Bild Domenico zu (Abb. S. 128). — Abgeb. Gronau, p. 48. — Phot. Alinari.

23. Heilige Familie. Lindenau Museum, Altenburg. Nr. 156. Nach Berenson Frühwerk des Domenico. Dagegen Schmarsow, Maîtres Italiens à la Galerie d'Altenburg in: Gaz. d. Beaux-Arts XVIII, (1897), p. 178 m. Abb.: Asuino da Forlì.

24. Hl. Bernhard von Siena. Mailand, Brera Nr. 163. Das Bild wird wohl nur noch von Borenius dem Domenico gegeben. Vgl. Malaguzzi-Valeri, Catalogo della R. Pinacoteca di Brera, 1908, p. 82—83. (Maniera del Mantegna). Abgeb. Venturi VII, 3, 464. Ricci, La Pinacoteca di Brera, 1907, p. 91. — Phot. Anderson 11067.

25. Geschichte der Atalante. Prag, Rudolfinum. Zwei Stücke. Cassoni. Zuschreibung Schubrings (Cassoni, p. 371 u. Taf. 143). Die Bilder sind wohl identisch mit zwei ehemals im Museo Moscardo zu Verona befindlichen und dem Girolamo dai Libri zugeschriebenen Stücken. Vgl. Canossa, La famigila dai Libri, p. 106.

26. Predigt eines Dominikaners. Oxford, University Museum Nr. 24. Auf der Ausstellung venezianischer Kunst in London (New Gallery) 1895 hieß das Bild Jacopo Bellini. Von Berenson (Venetian Paiting, chiefly before Titian, at the Exhibition of Venetian Art. The New Gallery, 1895, p. 23) wurde es dem Schulkreis Domenicos zugeteilt. Ausführliche Behandlung und Angabe sämtlicher Literatur bei Testi, La storia della Pittura Veneziana, 1915, II, p. 272/4: nach T. Veroneser Schule um 1470. — Vgl. auch Cavazzola, Verzeichnis der Werke Nr. 24 u. 25.

27. Madonna das Kind anbetend. Venedig, Museo Correr Saal XV, Nr. 36. Elenco degli oggetti esposti, 1899, p. 242: „Domenico Morone di Verona(?) — La siglia di Albrecht Dürer falsamente aggiunta". Auch bei Berenson mit ? versehen. Wo sich das Bild nach der Neuordnung der Sammlung im Pal. Ducale befindet, ist mir nicht bekannt.

An verschiedenen Stellen der älteren Literatur findet man fehlerhafte Zuschreibungen, die jedoch heute allgemeingültig berichtigt worden sind. (Im Elenco dei pezzi di pittura e stampe . . . vom 26. Oktober 1812 abgedr. in Mad. Ver. I (1907) p. 204 (Nr. 57) heißt es: „Morone il vecchio — La Beata Vergine ed altri santi". Es handelt sich allem Anschein nach um die heute im Museo Civico dem „Pittore dal cespo di garofano" zugeschriebene, 1487 datierte Ancona. Vgl. Trecca, p. 18 (Nr. 360).

Berenson, p. 266/7 erwähnt drei Bilder in Privatsammlungen über die ich nichts habe erfahren können. (Bilder bei J. E. Taylor in London — die Sammlung wurde 1912 versteigert —, bei Georg Chalandon in Paris und in der ehemaligen Sammlung Layard).

Robinson (Descriptive Catalogue of Drawings by the Old Masters, forming the Collection of John Malcolm 1876. S. 121, Nr. 337) beschreibt die Zeichnung eines stehenden Heiligen mit Buch in der Sammlung Malcolm (jetzt South Kensington Museum) als Arbeit Domenicos.

[Fortsetzung folgt.]

BODENSEE UND HAUSBUCH-MEISTER

Von HEINRICH WEIZSÄCKER

Mit 3 Abbildungen auf Tafel 64—65

Immer mehr ist im Verlauf der neueren kunstgeschichtlichen Forschung der Bodensee als eines der Quellgebiete hervorgetreten, aus denen der altschwäbischen Tafelmalerei wichtige produktive Kräfte zugeflossen sind; ich darf mich dafür auf die Namen von Bossert, Braune, Burckhardt, Gröber und Wingenroth berufen, denen wir diese Erkenntnis vor anderen zu verdanken haben. Ich selbst konnte vor Jahren auf Grund eines gelegentlichen Konstanzer Fundes darauf hinweisen, wie auch der Meister des Hausbuchs von diesem örtlichen Bereiche und zwar sehr wahrscheinlich von Konstanz seinen Ausgang nimmt[1]), eine Vermutung, der schon vor mir, wenn auch von anderen Voraussetzungen herkommend, Baum, Bossert und Wingenroth Ausdruck gegeben hatten[2]), und gegen die, soweit ich es zu übersehen vermag, seither kein ernstlicher Widerspruch erfolgt ist.

Ein neues Argument vermag ich heute dem damals von mir mitgeteilten hinzuzufügen, und zwar handelt es sich wiederum, wie in jenem Falle um ein Denkmal der Wandmalerei, das noch an seinem ursprünglichen Orte erhalten ist, jedoch ist diesmal nicht Konstanz sondern Lindau der Ort, an den ich den Leser mir zu folgen bitte. Hier befindet sich in der kleinen, von Reisenden wenig besuchten St. Peterskirche neben anderen, minder wertvollen dekorativen Malereien aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, die den Chor einnehmen, an der nördlichen Umfassungswand ein etwas älterer Zyklus von Passionsdarstellungen und anderen Legendenszenen, der unsere Aufmerksamkeit in außergewöhnlichem Maße zu fesseln geeignet ist. Die Lindauer Peterskirche ist ein unscheinbarer einschiffiger Bau, nach herrschender Annahme aus dem 12. Jahrhundert, mehr einer Kapelle als einer Kirche vergleichbar. Seit geraumer Zeit vor dem Kriege hat sie der Militärverwaltung als Magazin gedient und wohl im Zusammenhang damit war in halber Höhe des Bauwerks ein Zwischenboden eingezogen, nicht gerade zum Vorteil der erwähnten Malereien, in deren mittlere Linie er unmittelbar hineintraf, weshalb er denn auch neuerdings entfernt worden ist.

Die bemalte Fläche, die in etwas weniger als Mannshöhe über dem Erdboden beginnt, ist in drei übereinanderliegende Gürtelstreifen eingeteilt, von denen die beiden oberen je sechs Bilder der Leidensgeschichte Christi nebeneinander aufweisen. Der unterste scheint ebensoviele Szenen aus dem Leben des hl. Petrus, und zwar von derselben Hand enthalten zu haben, jedoch sind diese durch schlechte Pflege und überdies durch den Umstand, daß zwei Fenster mitten durch sie hindurchgebrochen wurden, bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Sämtliche Bilder sind durch plastisch gemalte glatte Leisten von roter Farbe

[1]) Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlungen XXXIII, 1912, S. 79ff. „Die Heimat des Hausbuchmeisters".

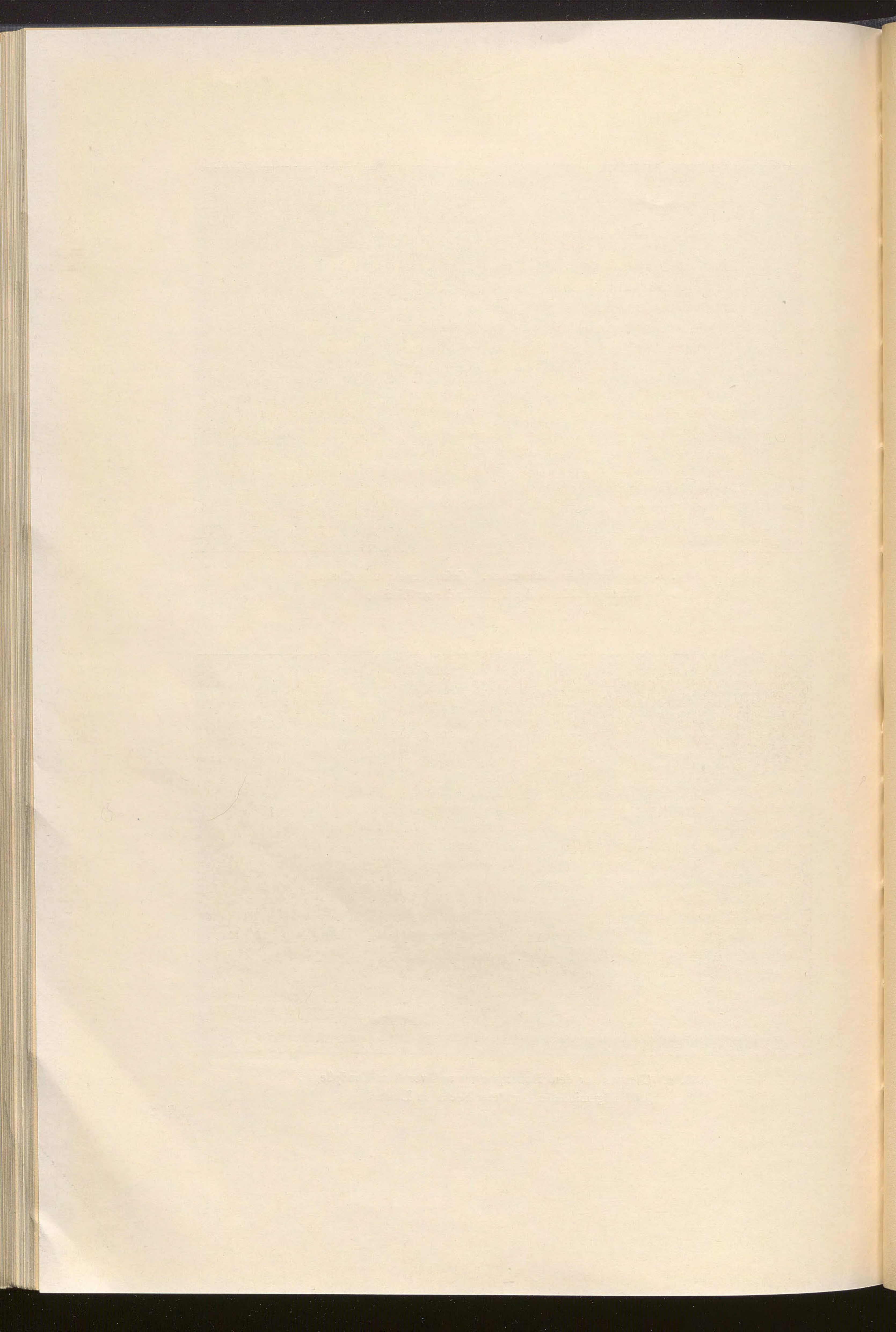
[2]) Ebenda die einschlägige Literatur. Entgangen war mir damals der Aufsatz von Julius Baum „Neue Forschungen über altschwäbische Malerei" I in der Schwäbischen Chronik vom 3. Oktober 1908.



Abb. 1. Das Gebet in Gethsemane. Gefangennehmung Christi.
Wandgemälde in der Peterskirche zu Lindau.



Abb. 2. Christus vor dem Hohenpriester und vor dem Landpfleger.
Wandgemälde in der Peterskirche zu Lindau.



umrahmt und zugleich voneinander geschieden. Es ist genau dasselbe Verfahren, das sich an den Gemälden der Silvesterkapelle des Konstanzer Münsters von 1472 vorfindet, auf welche sich meine früheren Ausführungen bezogen. Doch lege ich darauf kein besonderes Gewicht. Weit mehr Bedeutung möchte ich dem Umstande einräumen, daß auch die von den Rahmenleisten eingeschlossenen Gemälde sich gleich denen in Konstanz mit der Kunst des Hausbuchmeisters eng berühren, ja daß sie diese ihre stilistische Verwandtschaft noch um vieles deutlicher erkennbar zur Schau tragen, da sie keiner so durchgreifenden Überarbeitung wie jene ausgesetzt gewesen sind. Sie zeigen in der obersten Zone, von links nach rechts fortschreitend: 1. das Gebet in Gethsemane, 2. die Gefangennehmung Christi (Abb. 1), 3. das Verhör vor dem Hohenpriester und 4. dasselbe vor Pilatus (Abb. 2), 5. die Geißelung, 6. die Dornenkrönung Christi (Abb. 3); in der darunter liegenden zweiten Zone: 7. Christus von Pilatus dem Volke gezeigt, 8. Pilatus wäscht sich die Hände, 9. die Kreuztragung, 10. Christus vor der Annagelung, auf dem Kreuze ausruhend, 11. die Kreuzigung, 12. die Beweinung Christi unter dem Kreuz. Alle Bilder sind unter sich gleich groß und zeigen eine Höhe von 1,38, eine Breite von 1,18 m. Das Ganze schließt nach oben in einem über den Rand hinlaufenden, verkehrt gestellten Spitzbogenfries von roter Farbe ab. Irgendeine Spur einer Bezeichnung oder Datierung habe ich nicht gefunden.

Auf den ersten Blick wird sich dem mit der Gestaltenwelt des Hausbuchmeisters vertrauten Auge eine nicht geringe Zahl von Analogien mit den entsprechenden und nicht zu bezweifelnden Darstellungen seiner Hand ergeben, zunächst in den allgemeinen Grundzügen der Bildgestaltung, für die sich zum Vergleich in erster Linie die Illustrationen des um 1480 von Peter Drach in Speier gedruckten „Spiegels menschlicher Behaltnis" anbieten, jene Holzschnittfolge, deren Vorzeichnungen durch Flechsig u. a. mit gutem Grunde auf den Meister des Hausbuches zurückgeführt worden sind. Ich gehe daraufhin die einzelnen Gegenstände, und zwar zunächst unter dem Gesichtspunkte der kompositionellen Anlage durch und füge dazu, was sich etwa sonst noch an Übereinstimmungen auch mit anderen Werken des Hausbuchmeisters in derselben Richtung vorfindet.

Die Ölbergszene bei Peter Drach (Nr. 85[1]) gibt die ersten Anknüpfungspunkte. Sind auch die Jünger anders verteilt, so ist doch die Gestalt des Christus in der Mitte auf beiden Seiten die gleiche: im Gebet nach rechts gewandt und vor einem nadelförmigen Felsstück kniend, d s den Leidenskelch trägt; in Kopfhöhe zieht sich der Gartenzaun quer durch die Bildebene. Auch in der Gefangennehmung (Nr. 86) sind die ausschlaggebenden Motive dieselben: Judas von links rückwärts an Jesus herantretend, Petrus das Schwert in die Scheide steckend in einer Anordnung von Armen, Händen und Gewand, die sich nochmals in Konstanz wiederholt, fast als seien diese Teile aus einer und derselben Schablone gezeichnet. Verwandt ist hüben und drüben auch die Figur des am Boden knie-

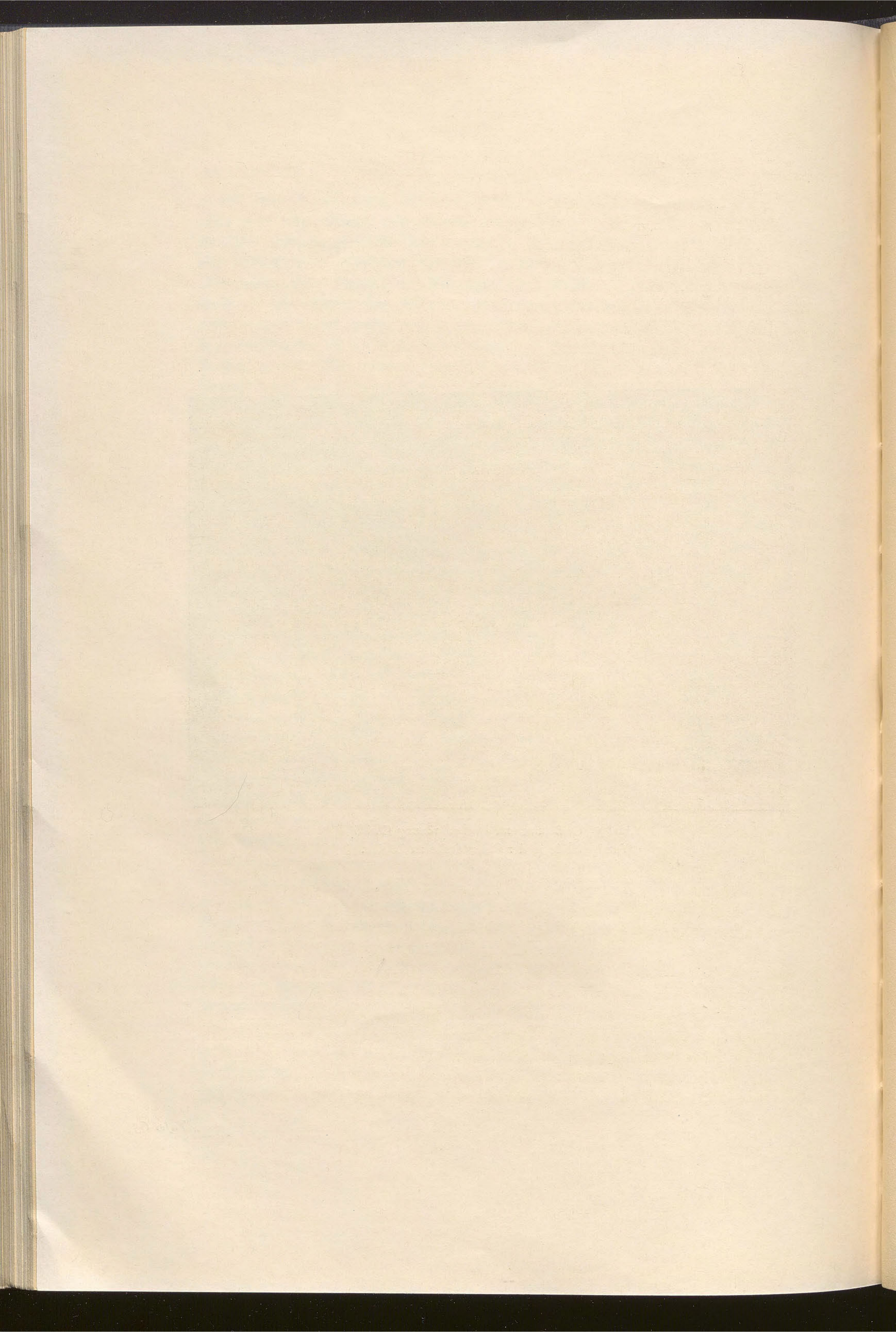
[1]) Ich zitiere die Holzschnitte des Heilspiegels in der Nummernfolge des von Hans Naumann veröffentlichten Neudruckes in den Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 126. Heft, Straßburg 1910.

enden oder kriechenden Malchus, dem Christus das Ohr anheilt. Daneben aber tritt eine ebenso weitgehende Annäherung an den Stich des Hausbuchmeisters, der die nämliche Szene zeigt (L. 12) hervor, auffallend hier vor allem die Mittelgruppe: Christus, der mit der abwärts gesenkten rechten Hand die Heilung an dem Knecht des Hohenpriesters vollzieht, Judas, der sein Gesicht dicht an die Wange des Meisters herandrängt, um sie zu küssen und zugleich seine rechte Hand, unter dem Arme Christi hindurchgreifend, um dessen Leib legt, endlich der Häscher, der von der anderen Seite her am Halsbund des Rockes Christi zerrt. Die verschiedenen Vorführungen des Gefangenen vor seinen Richtern hat der Spiegel nicht. Dagegen läßt sich für die Szene des Christus vor Kaiphas in einem wenn auch mehr nebensächlichen Punkte der eine der beiden einst im Besitz des Weihbischofs Dr. Knecht in Freiburg gewesenen Altarflügel[1]) heranziehen: der Thron des Hohenpriesters, der sich hier wie da in Verbindung mit einem Baldachin an der Seite befindet, steht in beiden Darstellungen übereinstimmend auf einem niedrigen Sockel, dessen Vorderseite in der Form eines weit vortretenden Halbkreises ausgeschnitten ist. Die Geißelung (Nr. 98) weist keine anderen als die in der Sache selbst gegebenen Analogien der symmetrischen Raumdisposition auf; der Lindauer Maler ist im übrigen freier in der Bewegung, er läßt den rechts stehenden Peiniger mit erhobenem Fuße gegen sein Opfer treten. Weitgehende Übereinstimmung herrscht dagegen wieder in der Dornenkrönung (Nr. 102). Auf beiden Seiten ist der Einfall zugrunde gelegt, daß zwei der Schergen mit einer langen biegsamen Rute, die sie mit je einer Hand an beiden Enden fassen, die Krone auf das Haupt des Dulders drücken und zugleich mit kürzeren Stäben, wovon ein jeder einen in seiner freibleibenden Hand trägt, nachhelfen; ein Unterschied besteht nur darin, daß sich die Manipulation in dem Buch auf zwei, in dem Wandbilde auf drei Henkersknechte verteilt, hingegen ist um so auffallender, wie auf beiden Seiten links oben aus den konvergierenden Linien der Hölzer eine und dieselbe geometrische Figur eines spitzen Winkels entsteht, wofür man die beigegebenen Abbildungen vergleichen wolle. Die Ausstellung Christi fehlt wiederum unter den Holzschnitten des Speirer Druckes, ergänzend tritt jedoch hierfür der zweite der Freiburger Passionsflügel ein; hier wie auf dem Lindauer Bilde sieht man linker Hand Richter und Angeklagten, um einige Treppenstufen über die Menge erhöht, nebeneinanderstehen. Noch näher berühren sich aufs neue in der Darstellung der Handwaschung die Hauptgruppen des Pilatus mit dem ihn bedienenden Knechte. Ein Unterschied besteht zwar darin, daß die im Wandbilde links befindlichen Figuren im Holzschnitt nach rechts verschoben sind, dagegen sind identisch die Haltung der nach der Seite gestreckten Arme des sitzenden Landpflegers und das Herzutreten des Dieners, der ihm aus einem sauber gearbeiteten Schenkgefäß das Wasser über die Hände gießt. Unter den verschiedenen Kreuzi-

[1]) Vgl. die Abbildung bei Lehrs „Bilder und Zeichnungen vom Meister des Hausbuchs" im Jahrb. P. K. S. XX, 1899, S. 178. Nach freundlicher Mitteilung von Direktor Dr. Noack sind beide Flügel im Jahre 1920 von der Stadt Freiburg erworben und heute in dem dortigen Augustinermuseum aufgestellt.



Abb. 3. Geißelung und Dornenkrönung Christi.
Wandgemälde in der Peterskirche zu Lindau.



gungsdarstellungen des Hausbuchmeisters zeigt keine das in Lindau ausschlaggebende Motiv, daß Johannes die in Ohnmacht sinkende Maria in seinen Armen auffängt. Auch in Hinsicht der übrigen Assistenzfiguren findet eine Berührung nicht statt, dagegen ist für die Aufteilung der Bildfläche im ganzen charakteristisch, wie die Einordnung des Kreuzes in der Weise erfolgt ist, daß der querliegende Kreuzbalken bis nahe an die Oberkante heranreicht; ein Verfahren, das sich ebenso in dem Holzschnittbuche (Nr. 116 und 267) wie in den beiden Stichen (L. 14 und 15) und in dem Freiburger Kalvarienberge wiederfindet. Für die Bilder der Kreuztragung, der nur selten überhaupt vorkommenden „Ruhe Christi" — in Schwaben auch „Herrgottsruhe" genannt — und der Beweinung unter dem Kreuz weiß ich keine unmittelbaren Analogien aus dem Werk des Hausbuchmeisters anzugeben. Jedoch dürfte das Angeführte genügen, um die hin- und herlaufenden Fäden einer sehr nahen Berührung darzutun, die zwischen ihm und dem Urheber der Lindauer Wandgemälde statthat, vollends wenn wir, einzelnes beiseite lassend, den Blick auf die Bildgestaltung im ganzen richten und hier wiederum auf beiden Seiten Grundsätzen der Raumdisposition begegnen, die gewiß ebensowenig auf einer nur zufälligen Übereinstimmung beruhen. Dahin gehören die wie aus einem Musterschema konstruierten perspektivischen Innenansichten geschlossener Räume, die unter niedrigen Balkendecken durchgehends einen sehr hoch, in zweidrittel oder dreiviertel Bildhöhe angenommenen Horizont aufweisen, dahin gehört auch in der Größenordnung der Figuren die Neigung, sie mit der Scheitelhöhe möglichst nahe an den oberen Rand der Bildfläche hinaufreichen zu lassen. Grundsätzlich ist auch hüben und drüben eine aus einer ungewöhnlich lebhaften Phantasiebegabung hervorgehende Füllung der Fläche mit Figuren zu bemerken, die nirgends ein Leeres duldet, und immer noch einen neuen Gedanken, einen neuen Mitspieler bereit hat.

Doch genug der Argumente, die dem Bereich der stofflichen Eingebungen angehören! Sie werden wirkungsvoll durch die gewohnheitsmäßig wiederkehrenden Kennzeichen unterstützt, welche die Behandlung der menschlichen Gestalt im einzelnen erfährt. Dahin gehören die Männerköpfe mit den geflissentlich orientalisierenden Typen: vorquellende Augen, üppiger Bartwuchs und hakenförmig gebogene Nasenrücken, deren Spitze manchmal beinahe bis über die Oberlippe hinabreicht; ebenso die ausgesuchten Spitzbubengesichter mit den aufwärts gestülpten Nasen, wie sie mit Vorliebe den Henkern und Häschern gegeben sind. Ferner die Zeichnung der übrigen Körperteile: stark überbildete Knie- und Ellbogengelenke, grob naturalistische Wiedergabe auch des nackten Oberleibes des Christus und der durchweg klumpig gebildeten Füße. Dazu kommen die kostümlichen Besonderheiten: die phantastischen Kopfbedeckungen in Gestalt von Turbanen und Judenhüten und die so sehr bezeichnende Fußbekleidung der Männer mit weichen Schaftstiefeln, deren Röhren am oberen Rande umgeschlagen sind, und die mehrfach wiederkehrenden langen und faltigen Ärmel der Männerkleidung. Endlich die Stilisierung der Gewänder, soweit sie nicht Modeformen oder historisch gedachte Trachten zu geben beabsichtigen, sondern der überlieferten Idealgestaltung der kirchlichen Kunst zu folgen be-

müht sind. Hier kommt, und namentlich in einigen gut erhaltenen Partien, wie dem Kleidsaum des Christus im Gebet am Ölberg oder dem Rock des daneben kauernden Petrus, die unruhig und eckig bewegte Häufung und Schichtung der Stoffe, wie sie wiederum der Hausbuchmeister liebt, zum Vorschein, und zwar in einer sehr viel stärkeren Ausprägung, als etwa in den Wandgemälden der Silvesterkapelle, in denen der ursprüngliche, gesunde und herbe Formcharakter durch die schlaffen Pinselzüge einer späteren Wiederherstellung verschleiert worden ist.

Wir kommen damit auf die Frage der Erhaltung der Lindauer Gemälde. Ich fand sie bei einem ersten Aufenthalt an Ort und Stelle vor elf Jahren in völlig unberührtem Zustande auf. Ich will nicht dafür bürgen, daß nicht an einigen wenigen Stellen in alter Zeit einmal der Versuch gemacht war, kleine Schäden auszubessern, aber keine fremde Hand war sonst darüber gekommen, und ihre Konservierung war so gut als sie eben bei einem Alter von nahezu fünfthalbhundert Jahren sein konnte. Diesen Vorzug besitzen unsere Wandbilder leider heute nicht mehr. Vor einem Jahre kam, wie mir erzählt wurde, ein Maler aus München, der sie wieder neu machte. Das Ergebnis dieser Operation zeigte sich mir, als ich unlängst meinen Besuch in Lindau wiederholte. Man hatte den Zwischenboden, der in den unteren Bildstreifen der Passion einschnitt, entfernt — dagegen ist nichts einzuwenden, aber man war dabei nicht stehen geblieben, sondern hatte nun auch die Bilder vorgenommen und an den Stellen, wo sie durch ihn Schaden gelitten hatten, übermalt, und das war nicht wohlgetan. Nun zieht sich ein ununterbrochener Streifen von falschen neuen Tönen quer durch die ganze untere Bildreihe hin; wieviel auch von dem Gegenständlichen der Zeichnung dabei aufgefrischt oder neu hinzugefügt worden sein mag, habe ich bei der beträchtlichen Entfernung, in der sich die Bilder jetzt vom Auge des Beschauers befinden, nicht feststellen können, allein ich gestehe, daß auch in dieser Hinsicht mein Vertrauen in die Diskretion des Restaurators nicht unbegrenzt ist. Um so mehr darf ich es als ein Glück betrachten, daß ich mir bei meiner ersten Anwesenheit in der Lindauer Peterskirche genaue Aufzeichnungen gemacht habe, begünstigt durch den Umstand, daß man damals vermöge des Zwischenbodens ganz nahe an die Bilder herantreten und alle Feinheiten der Arbeit bequem in Augenhöhe betrachten konnte. Das aber ist gerade in diesem Falle besonders wichtig, da auch in der technischen Behandlung der Malereien Merkmale gegeben sind, die sich in dieser Form nur noch einmal, und zwar eben auch beim Hausbuchmeister, wiederfinden. Hierüber sei es gestattet, auf Grund der erwähnten Notizen, die aus dem Jahre 1913 stammen, das Folgende mitzuteilen.

Die Bilder sind auf einem feinen Kalkgrund in Leim- oder Temperafarben ausgeführt, deren Auswahl den bescheidenen Umkreis nicht überschreitet, der auch sonst den Mitteln der Zeit erreichbar war. In der Darstellung des Räumlichen wird der ganze Aufwand an Farbe mit lichtem Ocker, Grün und einem hellen Blau bestritten; der Ocker dient für geschlossene, wie für offene Räume im Freien, um den Boden, das Grün um den Rasen, das Blau um die Luft anzudeuten. In den Gewändern bilden Gelb, Grün und zweierlei Blau,

ein dunkleres mit einem Stich ins Grüne und ein helleres, unserem heutigen Kobalt vergleichbar, die hervorstechendsten Lokalfarben; spärlich steht dazwischen ein dunkleres Rot verteilt, das wohl gleich der Mehrzahl der übrigen eine Erdfarbe, das sogenannte Hausrot ist. Weiße Gewandstoffe, so der Mantel des Petrus in der Ölbergszene und der der Maria in der Kreuzigung, die beide mit Blau benachbart sind, zeigen bläuliche Schatten, oder auch grünliche, wie der Mantel der Veronika, die in der Kreuztragung das Schweißtuch Christi in Empfang nimmt. Ein durchgehends kühler Fleischton erscheint in den Lichtern mit Weiß aufgehöht.

Es ist ferner von dem höchsten Interesse, an verschiedenen, z. T. umfänglichen Stellen, an denen die Farbe abgefallen ist, einen genauen Einblick in das von dem Künstler eingehaltene technische Verfahren in seinen verschiedenen aufeinanderfolgenden Stadien zu gewinnen. Es ist ein ganz anderer Prozeß als der, welchen die Freskotechnik älterer wie heutiger Zeit anwendet, man erkennt auch nirgends wie so häufig bei jener die Spuren vom Gebrauche eines Kartons; dagegen ist der Malerei durch eine ausführliche Zeichnung, die in grauer Farbe mit feinem Pinsel auf den Malgrund aufgetragen ist, vorgearbeitet, und zwar ganz in der geistvoll strichelnden Manier, die aus den Stichen und Zeichnungen des Hausbuchmeisters sattsam bekannt ist. Darüber folgt die Schicht der Lokalfarben und über dieser eine zweite, der rein formellen Vervollkommnung dienende Pinselzeichnung; sie zieht sich über Köpfe, Gliedmaßen und Gewänder hin, indem sie teils die Umrisse betont, teils in Form von feinen Schraffierungslinien, besonders an den Rändern der Körper, zu deren Modellierung beiträgt. Es ist auch das eine speziell dem Hausbuchmeister und seiner Schule eigentümliche Gepflogenheit, die sich mit derselben Deutlichkeit in seinen Tafelbildern verfolgen läßt. Ich habe mich darüber, was die letzteren betrifft, eingehend in meiner Abhandlung über die Gemälde der Silvesterkapelle wie auch in meiner Veröffentlichung der Altargemälde des Frankfurter Dominikanerklosters ausgesprochen[1]).

Dazu tritt endlich eine außergewöhnlich hohe Vortrefflichkeit der künstlerischen Arbeit selbst hinzu, feines Verständnis in der Durchbildung der Einzelformen und frei fließender Vortrag, beides in einem Maße, das auch dem Hausbuchmeister in Person keine Unehre bereiten würde. Ich verweise dafür insbesondere auf einige Gegenstände, die 1913 noch in leidlicher Erhaltung zu sehen waren: der Ölberg, die Gefangennehmung, Christus vor Pilatus und die Kreuztragung, in der ersten Szene die Gestalt des schlafenden Petrus besonders schön. Anderes wollte mir damals, wie ich nicht verschweigen will, minder gut erscheinen, so tritt beispielsweise in der Ruhe Christi eine etwas weniger sichere Zeichnung ein. Jedoch halten sich auch diese Partien auf einer achtbaren durchschnittlichen Höhe, etwa der, welche die geringeren Blätter des Hausbuches einnehmen. Man wird der Summe dieser Tatsachen wohl am besten gerecht, wenn man annimmt, daß an der Ausführung auch Gehilfenhände beteiligt waren.

[1]) Jahrb. P. K. S. XXXIII, 1912, S. 82. — Die Kunstschätze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt a. M., 1923, S. 101f.

Dies der Befund. Was aber ist daraus zu entnehmen? Ich denke, als unbestreitbar werden wir zunächst voraussetzen dürfen, daß wir es bei den Lindauer Wandbildern mit einem bodenwüchsigen Erzeugnis, nicht mit der Arbeit irgendeines von anderswoher zugezogenen Wandermalers zu tun haben. Nach Form und Inhalt sind sie mit jener örtlichen Überlieferung, die ich an Hand der Wandgemälde der Silvesterkapelle und zahlreicher anderen Anzeichen in Konstanz nachweisen konnte, so genau verwachsen, daß sie unbedingt diesem Kreise, und zwar nach Ausweis aller in Betracht kommenden zeitlichen Analogien dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts einzuordnen sind. Es kann sich höchstens um die Frage handeln, ob ein Meister aus Konstanz sie gemalt hat, oder ob etwa auch Lindau über eine künstlerische Kraft von solcher Leistungsfähigkeit verfügte, bezüglich deren es ja unverwehrt wäre, anzunehmen, daß sie ihre Schule in dem benachbarten Konstanz durchgemacht hätte. Oder sollte Lindau selbst diesen Meister nicht nur erzeugt, sondern auch gebildet haben? Ich halte diese letzte Möglichkeit für wenig annehmbar. Durch das was sonst von indigenem Kunstbetrieb in oder aus Lindau nachweisbar ist, ließe sich jedenfalls eine solche Annahme nicht erhärten. Es sind zwar neben der Peterskirche auch in der ehemaligen Barfüßerkirche dieser Stadt Wandmalereien des ausgehenden 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts erhalten, die wohl ebenfalls als einheimisches Produkt angesprochen werden dürfen, allein sie sind nicht nur künstlerisch weniger bedeutend als unsere Passionsgeschichten, sondern sie stehen auch sonst außer Zusammenhang mit diesen, mit Ausnahme vielleicht des Votivgemäldes einer Beweinung Christi im ehemaligen Kreuzgang des Klosters, das entfernte Anklänge an den Meister der Peterskirche zeigt, alles in allem zu wenig, um darauf irgendwelche Schlußfolgerungen aufzubauen. Außerdem ist mir nur e i n Werk eines Lindauer Malers bekannt. Dieses ist ein Flügelaltar von mäßigem Umfang, innen Schnitzwerk, außen Malerei, der aus einer Dorfgemeinde des Verzascatales im Kanton Tessin stammt und die Signatur eines „matheis Miller Maller zu Lindau" trägt; er befindet sich heute im schweizerischen Landesmuseum in Zürich[1]). Seine Bilder erweisen sich nach ihren künstlerischen Eigenschaften als Erzeugnisse einer anspruchslosen Provinzkunst, die jedoch technisch und stilistisch nicht sowohl mit dem Hausbuchmeister als mit der oberrheinischen Überlieferung, der auch Schongauer angehört, zusammenhängt.

Unter diesen Umständen bietet sich die Zuschreibung der Lindauer Wandbilder an die Schule von Konstanz doch wohl als die nächstliegende Vermutung an, gegen die sich auch von seiten der lokalen Geschichtsforschung kein Widerspruch erhebt, in deren Quellen nichts über sie zu finden ist. Wären irgendwelche älteren schriftlichen oder gedruckten Nachrichten über die Bilder vorhanden, so würden sie kaum den sorgfältigen archivalischen Studien entgangen sein, auf denen

[1]) Nähere Mitteilungen über den Altar und seine Herkunft s. bei R. Rahn „Der Schnitzaltar von Lavertezzo-Verzasca" im Anzeiger für schweizerische Altertumskunde XXIII, 1890, S. 327ff. und ebenda XXIV, 1891, S. 541. Diese fanden in derselben Zeitschrift N. F. II, 1900, S. 266ff. eine dankenswerte Ergänzung durch H. Lehmann „Der Meister des Schnitzaltars von Brione-Verzaska"; hier auch weiteres an Nachrichten über den Künstler und Abbildungen des Schnitzwerkes Taf. XV, XVI.

die vor nicht allzu langer Zeit unter Leitung von Dr. K. Wolfart erschienene zweibändige Geschichte der Stadt Lindau beruht. Dies ist auch die Ansicht des geschätzten Herausgebers selbst, dessen Werk sich infolgedessen an einer im wesentlichen beschreibenden Abhandlung über die in Rede stehenden Gemälde, nebst Angabe der nicht sehr umfangreichen neueren Literatur, aus der Feder von Dr. O. v. Lochner genügen lassen mußte[1]. Diese Beschreibung enthält zwar auch einen schwachen Versuch, zur Lösung der Urheberfrage im Wege stilkritischer Betrachtung vorzudringen, aber ohne befriedigendes Ergebnis. Eine Anlehnung an den älteren Holbein, an die v. Lochner denkt, ist völlig ausgeschlossen; von einer gesonderten Widerlegung dieser Hypothese darf ich mich wohl nach den vorangegangenen Darlegungen für entbunden erachten. Frühere Beurteiler haben ebenso vergeblich auf Zeitblom geraten, so der Archivar Herberger, der um die Mitte des vorigen Jahrhunderts von dem vergessenen Bilderschatz zum erstenmal öffentliche Kunde gab, und der von ihm zu Rate gezogene Maler Hundertpfund. Die Ansichten beider Männer sind in einem, im übrigen für die Geschichte der Denkmalpflege auch heute noch beachtenswerten Referat in den Jahresberichten des Historischen Vereins von Schwaben und Neuburg niedergelegt[2]. Außer den Genannten hat sich noch Sighart[3] in seiner bayerischen Kunstgeschichte mit den Wandbildern der Peterskirche beschäftigt, auch er ohne über Mutmaßungen hinauszugehen.

Wir sehen uns also an unser eigenes Forum und an die in den Bildern selbst gegebenen Anhaltspunkte zurückverwiesen. Daß der unbekannte Meister von Konstanz kam, ist, wie gesagt, mehr als wahrscheinlich, daß er ein Schul- und Zeitgenosse des Hausbuchmeisters war, gewiß. Also warum nicht der Hausbuchmeister in Person? Ich möchte niemand in den Weg treten, der sich diese Meinung zu eigen machen will, wenn eine Besichtigung der Originale ihn dazu ermutigen sollte. Ich selbst kann als gewissenhafter Berichterstatter nicht so weit gehen, diese Voraussetzung als Behauptung auszusprechen. Was ich an Beweisgründen dafür vorzubringen hätte, erscheint mir vorläufig doch nicht tragfähig genug, um auch diesen letzten Schritt zu rechtfertigen. Aber ich glaube auch, daß diese Frage in dem gegebenen Zusammenhang überhaupt nicht an erster Stelle in Betracht kommt. Im Vordergrunde unserer Anteilnahme steht uns doch weit mehr die Totalität jener genialen Künstlerpersönlichkeit selbst, die noch immer ein Notname deckt, obwohl sie uns eine geistige Mitte bedeutet, deren gestaltende Kraft in ihrem Eigenwerte wie in ihrer Einwirkung auf Zeit

[1] „Die Wandgemälde in der alten St. Peterskirche und im ehemaligen Barfüßerkloster", von Dr. Oskar Freiherrn Lochner von Hüttenbach in „Geschichte der Stadt Lindau im Bodensee", herausgegeben von Dr. K. Wolfart, Lindau 1909, II S. 65ff., nebst Abbildungen des Gebets in Gethsemane, der Gefangennehmung, der Vorführung vor Pilatus und der Geißelung Christi; vgl. a. ebenda I S. 236.

[2] Jahresbericht des historischen Kreis-Vereins im Regierungsbezirk von Schwaben und Neuburg für die Jahre 1849 und 1850, Augsburg 1851. Zweite Abteilung, Beiträge für 1849, S. 3ff. Dazu im Jb. für 1851/52 als Beigabe eine Tafel IIa mit Lithographien nach Pausen von Hundertpfund, die Vorführung vor Pilatus und die Einzelfigur des Petrus aus der Ölbergszene, beide wertlos für eine Betrachtung unter kritischem Gesichtspunkt.

[3] J. Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern, 1863, S. 607.

und Umwelt gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Es ist zum Verständnis dieser Persönlichkeit ein unerläßliches Bedürfnis, daß wir wissen, an welchem Ort, in welchem Stammesbereich, in welchen Überlieferungen die Quellen des künstlerischen Lebens liegen, denen sie ihren Ursprung verdankt. Und ich sehe den hauptsächlichen Gewinn, den uns die Kenntnis der Lindauer Passionsbilder zu vermitteln imstande ist, darin, daß sie mit Entschiedenheit erneut auf Konstanz weisen als den Ort, von dem die sublime Darstellungskunst des großen Unbekannten ausgeht[1]).

Darf ich mir noch einen weiteren Erfolg dieser Zeilen wünschen, so ist es der, daß man sich endlich einmal entschließen möge, die falsche Fährte aufzugeben, die den Ursprung dieses spezifisch oberschwäbischen Meisters in Ulm oder Augsburg sucht. Man hat mit vielem Fleiße Holzschnittillustrationen aus Inkunabeldrucken beider Orte zusammengestellt, durch die man diese Hypothese stützen zu können glaubt. Aber man hat dabei wohl nicht genug bedacht, daß das alles nur Industrieerzeugnisse sind, die gar nicht den Anspruch darauf erheben, als Schöpfungen bestimmter künstlerischer Individualitäten zu gelten, und denen es auch in der Tat in solchem Grade an jeder eigenartigen Ausprägung der Form gebricht, daß es unmöglich ist, sie mit den Hervorbringungen eines Talentes in Vergleich zu bringen, das in der Präzision seines Auffassungs-, der Beweglichkeit seines Einfühlungsvermögens so immer auf den innersten Nerv der Dinge trifft, sich so persönlich ausspricht, wie der große Zeichner des Hausbuches auf Schloß Wolfegg und der Kupferstiche des Amsterdamer Kabinetts. Ich habe gar nichts dagegen einzuwenden, wenn man für die fortschreitende Entwicklung seiner Fähigkeiten wie für die Ausdehnung seines Arbeitsgebietes den Spielraum so weit läßt als man immer will. Daß er im Laufe seiner reiferen Jahre am Mittelrhein gewirkt, und sich, einerlei ob früher oder später auch in den Niederlanden umgesehen habe, bin ich weit entfernt zu bestreiten. Aber die ursprünglichen Kennzeichen seines bildnerischen Vermögens weisen ganz eindeutig nach dem von alter Zeit an Künsten reichen Ufergelände des Bodensees hin. Und ich zweifle nicht, daß die Wandgemälde der Peterskirche, wenn sie erst von einer größeren Zahl von Kennern aufgesucht und geprüft sein werden, den stärksten Anhalt zur Bekräftigung dieser Ansicht bilden werden.

[1]) Unmittelbar vor Abschluß des Druckes kommt mir die in der bekannten Heitzschen Folge publizierte, der Mitte des 15. Jahrh. angehörige Donaueschinger Passion (Holzschnitte des 15. Jahrh. in den F. Fürstenbergischen Sammlungen zu D. von W. L. Schreiber, Straßburg 1907) zu Gesicht, deren Bilder in einer Reihe von Szenen auffallende Beziehungen zu den Lindauer Wandgemälden und noch mehr zu dem Heilsspiegel in der kompositionellen Anordnung zeigen. Sichtlich verwandt sind auf diese Weise in dem Speirer Druck die Nummern 85, 86, 98, 102, 107, 112, 116, 130, 150 unsrer Aufzählung mit den entsprechenden, in D. aufbewahrten Darstellungen, obwohl sie in Hinsicht ihrer künstlerischen Durchbildung den Gemälden um vieles näher stehen. Daß die letzteren mit der primitiven Donaueschinger Serie unmittelbaren Zusammenhang hätten, ist mir wenig wahrscheinlich. Immerhin ist das Vorhandensein der noch älteren Quelle nicht ohne Interesse,

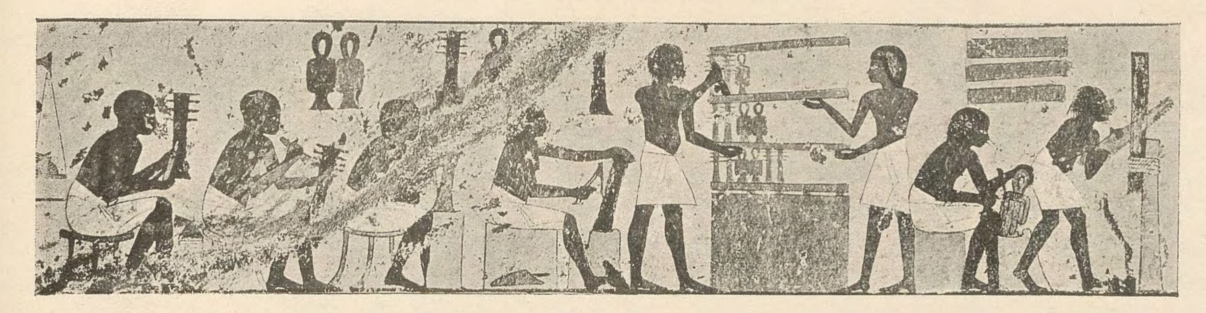


Abb. 1.

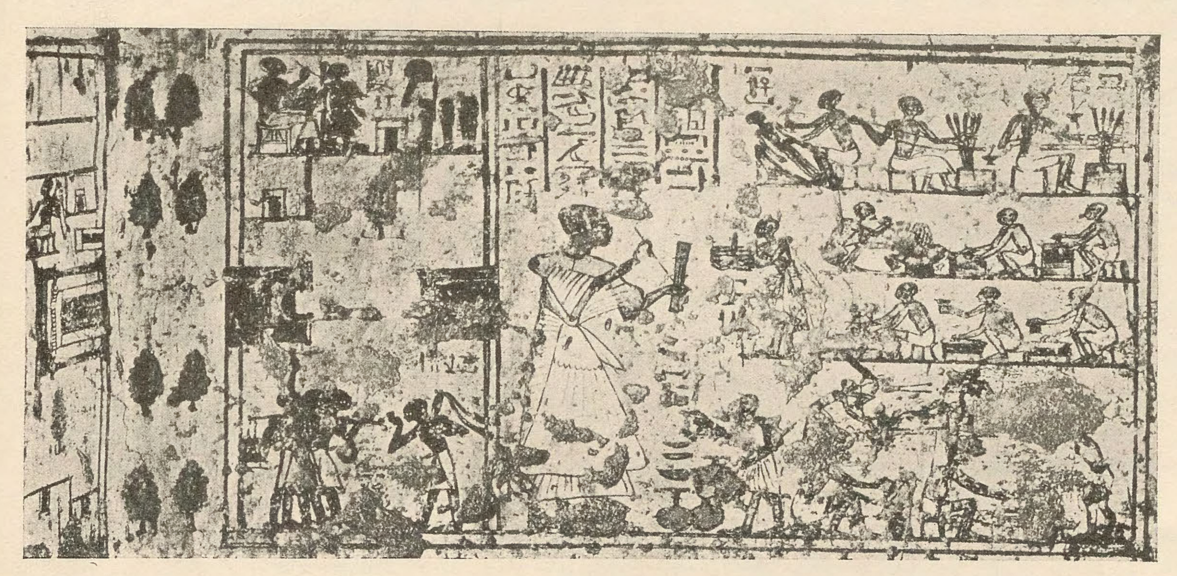
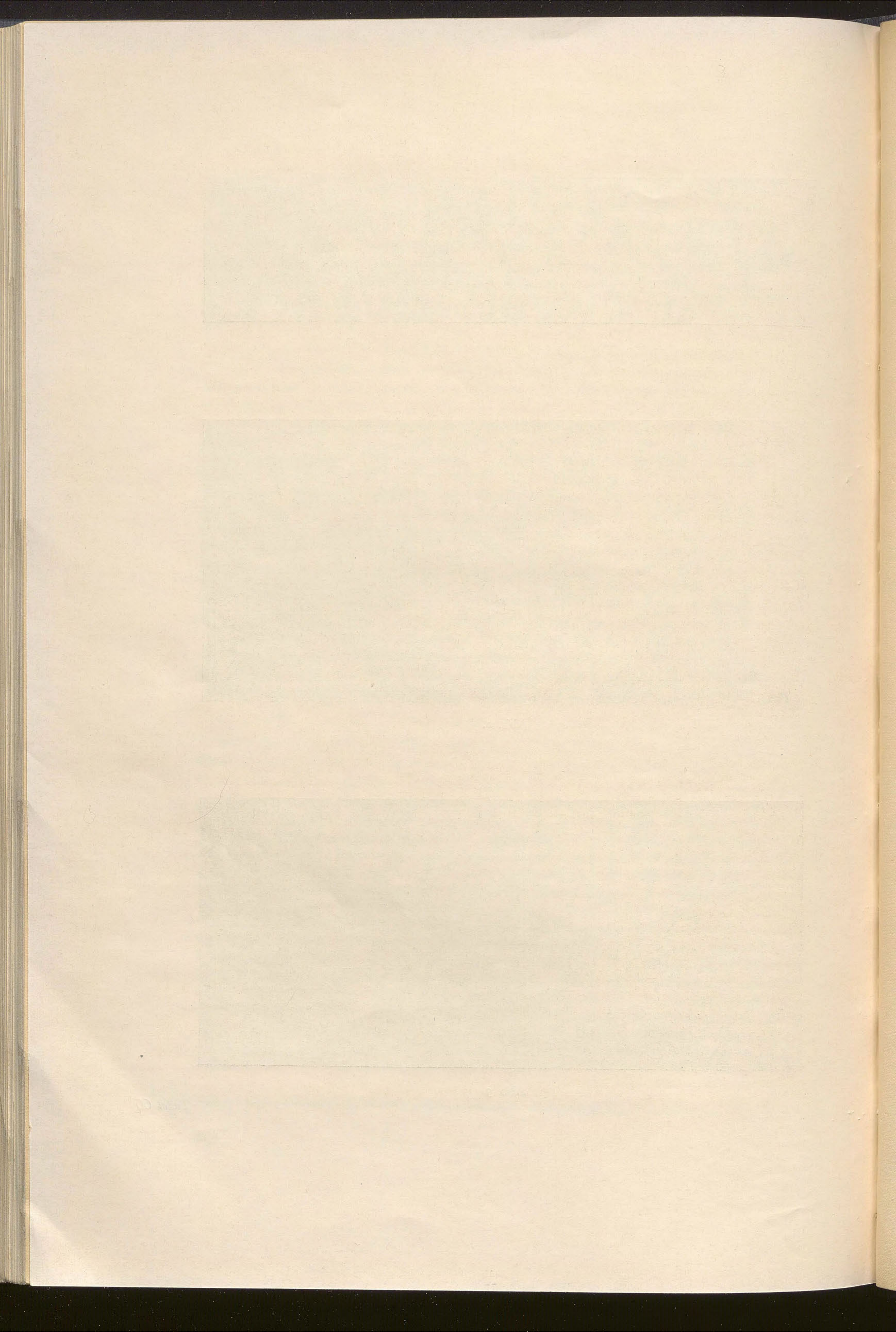


Abb. 2.



Abb. 3.



BESPRECHUNGEN

KÜNSTLER UND HANDWERKER IM ALTEN ÄGYPTEN. Mit 3 Abb. auf Tafel 66.

Durch die jetzt im Berliner Museum neu aufgestellten Funde aus El Amarna und die Entdeckung des Tutanchamongrabes ist die ägyptische Kunst Mode geworden. Und wer Schäfers Büchlein über die Amarnakunst[1]) und die Verdeutschung des Carterschen Buches über Tutanchamon[2]) gelesen hat, fragt vielleicht nach anderen Werken, die an Hand reichen Bildermaterials ihn weiter einführen können in die Wunderwelt der ägyptischen Kunst. Da ist mit an erster Stelle der „Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte" zu empfehlen, den Walter Wreszinski in Lieferungen schon seit der Vorkriegszeit bei Hinrichs in Leipzig erscheinen läßt[3]). Der Herausgeber hat zusammen mit seiner Gattin auf mehreren Reisen vor dem Kriege sämtliche wichtigeren Gräber des alten Thebens (auf der Westseite des Nils gegenüber von Luxor) ausphotographiert und legt in trefflichen Lichtdrucken mit knappen, nur erklärenden Erläuterungen sein reiches Material hier vor[4]). In Theben sind vor allem die Vornehmen des Neuen Reiches (etwa 1500 bis 1000 v. Chr.) bestattet, es finden sich aber auch Gräber früherer und späterer Zeit. In den Gräbern haben die Besitzer teils im Flachrelief, teils in Malerei auf Stuck je nach ihrem Beruf oder besonderen Liebhabereien alles das dargestellt, was uns Heutigen wertvoll ist für die Kenntnis der Zustände jener Zeiten. Die dargestellten Themen entrollen ein buntes Bild von der Vielseitigkeit des Lebens im hunderttorigen Theben, die Form der Bilder gewährt einen tiefen Einblick in das Wesen der ägyptischen Kunst. Bei jedem ägyptischen Thema, das man sich heute zu behandeln vornimmt, greift man zunächst zum „Atlas", blättert darin und findet immer etwas Wichtiges.

So seien hier einige Bilder herausgegriffen, die uns in die Werkstätten der ägyptischen Künstler und Handwerker führen. Der moderne Künstler fühlt sich vielleicht durch diese Zusammenstellung in seiner Künstlerehre gekränkt. Für den Ägypter dagegen bedeutete Künstler und Handwerker dasselbe, seine Sprache hatte nur ein Wort für Beide, der Gott Ptah war der Schutzherr Beider, und Beide werden in trautem Verein in ihren Tätigkeiten nebeneinander dargestellt. In demselben Bilderkomplex zusammen mit Sattlern, Schustern, Juwelieren, Schreinern, Schmieden und Maurern finden wir die auf Abb. 3 wiedergegebenen Bildhauer dargestellt. Links und rechts sind um ein Sitzbild und um ein Standbild des Königs Gerüste aufgerichtet, von denen aus die Bildhauer teils mit dem Meißel arbeiten, teils glätten; ein Maler malt die Inschrift auf dem Rückenpfeiler der Statue aus. In der Mitte wird oben in ähnlicher Weise ein Sphinx, unten, undeutlicher, eine Opfertafel bearbeitet. Abb. 2 gewährt einen Blick in die Werkstätten des Amontempels, die sich rechts und links einer mit Bäumen bepflanzten Straße entlang ziehen. In dem Vorhofe befindet sich (oben auf dem Bilde) das Atelier eines Malers; nach seinen hier sichtbaren Arbeiten, einer Statue, deren Rückenpfeiler er gerade anpinselt, vier Mumiensarkophagen und dem Oberteil einer Mumienhülle dürfte er wohl nur ein besserer Anstreicher gewesen sein. Aber in dem Hauptraum rechts sehen wir in der obersten Reihe einen „Oberbildhauer", der an der Holzstatuette eines Mädchens arbeitet, einem Kunstwerk, wie wir sie heute vielfach in den Museen bewundern. Neben ihm arbeiten Schreiner mit dem Drillbohrer, während in den unteren Reihen Goldarbeiter ihrem Handwerk obliegen. Wo immer wir ägyptische Bildhauer oder Maler im Bilde sehen, niemals finden wir die Darstellung einer „Sitzung" in unserem heutigen Sinne. Selbst wenn ein Künstler eine Statue der berühmten Königin Teje, der Mutter Echnatons, zu fertigen hat, läßt er es bei der Darstellung der für ihn sicher hoch bedeutsamen Leistung bei dem Namen der Königin neben der abgebildeten Statue bewenden; hätte die hohe Dame auch nur ein einziges Mal bei ihm „gesessen", so hätte er gewiß diesen Besuch in seinem Grabe verewigt. Die bis auf unsere Zeit erhaltenen Porträts müssen also aus Zufallseindrücken und Erlebnissen entstanden sein. Von hier aus sind also z. B. die so ganz verschiedenartigen Züge Amenophis' IV. und seiner Gemahlin zu verstehen und zu bewerten. Auch darin spricht sich das Zurück-

[1]) Heinrich Schäfer, Die Religion und Kunst von El Amarna, dazu zwei Bändchen Kunstwerke aus El Amarna, 1923 bei Bard, Berlin.

[2]) Carter-Mace, Tut-ench-Amun, 1924 bei Brockhaus, Leipzig.

[3]) Teil I mit 424 Tafeln in Sammelkasten liegt fertig vor; Teil II hat 1924 mit 21 Tafeln in 2 Lieferungen zu erscheinen begonnen.

[4]) Die Bilder aus Theben werden durch einige andere, vornehmlich aus Museen stammenden ergänzt.

treten der Künstlerpersönlichkeit und die Gleichwertung des Bildhauers etwa mit dem Tischler in Ägypten aus, daß uns keinerlei Künstlernamen erhalten sind. Der berühmte Thutmosis (oder Thutmes) aus El Amarna ist nur durch einen Zufallsfund in seinem Hause bekannt geworden, nicht etwa durch irgendeine Signatur auf einem der in seinem Hause gefundenen Kunstwerke. Es steht nicht einmal fest, ob sie alle oder nur teilweise von ihm stammen; der Name ist lediglich ein Kennwort für die auf dem Grundstück des Oberbildhauers Thutmosis gefundenen Kunstwerke. Um so mehr werden wir aus diesem handwerksmäßigen Milieu heraus die vielen bedeutenden Reliefs und Statuenköpfe bewundern, hinter denen sich für unser Gefühl größte Künstlerpersönlichkeiten verbergen.

Auch die Herstellung von kunstgewerblichen Gegenständen, also etwa der kleinen Amulette, die wir heute als Reiseandenken aus Ägypten mitzubringen pflegen, wird in den Gräbern vielfach dargestellt. In der Regel sind diese Amulette aus schön geschnittenen Halbedelsteinen oder aus meist blau oder grün glasierter Fayence gefertigt; auf Abb. 1 sehen wir, wie vom Zersägen des Holzbretts an (rechts) die heiligen Zeichen des Osiris und der Isis aus Holz geschnitzt und dann als Zier in eine Sarkophagwand eingelegt werden. Dieselben Zeichen fanden sich an den Schreinen, die den Sarg des Tutanchamon zierten und deren Entstehung wir uns also in ähnlicher Weise zu denken haben werden.

Die drei hier wiedergegebenen Bilder sind dem eingangs erwähnten Atlas von Wreszinski entnommen (Blatt 5, 73, 359). Sie möchten eine Anregung geben zur weiteren Vertiefung in die ägyptische Kunst und Kultur. Neuerdings hat der Herausgeber damit begonnen, einen zweiten Teil seines Werkes erscheinen zu lassen. Dieser wird hauptsächlich die friedlichen und feindlichen Beziehungen der Ägypter zu ihren Nachbarn, den Semiten, Negern, Libyern und Kretern im Bilde vorführen. Als Unterlage dient diesmal das photographische Material, das der im Krieg gefallene Max Burchardt als Leiter der von Ed. Meyer ins Leben gerufenen Expedition zur Erforschung der Darstellungen der Fremdvölker auf ägyptischen Denkmälern gesammelt hat. Da es sich hier meist um große Wandbilder auf ausgedehnten Tempelflächen handelt, ist das Maß der Tafeln erheblich vergrößert worden. Die bis jetzt erschienenen 21 Tafeln dieses zweiten Teils sind vortrefflich gelungen und spannen unsere Erwartungen aufs höchste.

A. SCHARFF.

HELMUTH TH. BOSSERT, Altkreta, Kunst und Handwerk in Griechenland, Kreta und auf den Kykladen während der Bronzezeit. (= Die ältesten Kulturen des Mittelmeerkreises Bd. 1.) 40 Seiten Vorwort und Anmerkungen, 256 Tafeln, 4°. Zweite Auflage. Berlin 1923 bei E. Wasmuth A.-G.

Daß ein Buch, das den meisten Menschen doch fernerliegende Kunstgebiete behandelt, binnen zweier Jahre eine umgestaltete und erweiterte Neuauflage erleben durfte, spricht für das Werk und seinen Verfasser. Und wirklich ist B.'s Buch für jeden Wissenschaftler, der auf einem der vielen Beziehungsgebiete an Kreta herankommt, ein unentbehrliches Nachschlagewerk geworden, wie es auch den Laien auf dem Anschauungswege in die seltsame Welt jener alten Inselkultur aufs beste einzuführen versteht. Während die erste Auflage in der Hauptsache rein künstlerische Ziele im Auge hatte, ist die zweite zu ihrem Vorteil wissenschaftlich strenger gerichtet, was sich vor allem in der neuen Anordnung der Bilder nach Fundstellen und chronologischen Gesichtspunkten wohltuend bemerkbar macht. Der Wegfall der künstlerische Einfühlung bezweckenden Einleitung der ersten Auflage ist kein allzu schmerzlicher Verlust, wird doch jetzt im Rahmen der Reihe der Mittelmeerkulturen ein Textband versprochen, der die historischen Fragen behandeln und die ebenfalls jetzt weggebliebenen ägyptischen Textbelege wieder bringen soll. Dieser Verkürzung der Textseiten steht aber eine erhebliche Vermehrung der Bilder gegenüber, die aufs freudigste zu begrüßen ist. Die Fülle des Neuen kann hier nur angedeutet werden, wenn ich auf das Fresko des Krokuspflückers aus Knossos (Abb. 54), die Bruchstücke der prächtigen Lilienfresken aus Hagia Triada (Abb. 65/6) und die ebenso seltsame wie köstliche, bemalte Tonfigur eines sich schaukelnden Mädchens aus Hagia Triada (Abb. 112) hervorhebe. Die Lilienfresken finden ein ebenfalls neues Gegenstück in dem neu entdeckten, bemalten Stuckfußboden eines Palastes Amenophis' IV. in El Amarna (Abb. 351). Diese Gegenüberstellung zeigt jetzt wohl am deutlichsten die Beeinflussung der ägyptischen Kunst des 15. und 14. Jahrhunderts v. Chr. durch die kretische. Freilich scheint das kretische in Ägypten nur vorübergehend Mode gewesen zu sein; für eine tiefere Beeinflussung war die elegante, kühne, aber doch etwas blutleere

kretische Kunst der alten, bodenständig saftigen ägyptischen doch zu wesensfremd. Die fast durchweg auf Originalaufnahmen zurückgehenden Tafeln sind mustergültig und bilden zusammen mit den sorgfältig ausgearbeiteten Anmerkungen ein zuverlässiges Quellenmaterial für Forschungen jeder Art.

A. SCHARFF.

HANS SCHRADER, Phidias. 374 S. 325 Abb. Frankfurt a. M. 1924. Frankfurter Verlangsanstalt.

Die Erfahrungen der letzten Jahre haben uns mißtrauisch gemacht gegen allzu schön aussehende Bücher. Wo zahlreiche und gute Abbildungen, vortreffliches Papier und ein geschmackvoller, dauerhafter Einband lockten, da enttäuschte nur zu oft ein Text, der bestellt und nicht entstanden, die Wissenschaft nur verwertete statt neue Werte zu schaffen. Um so tröstlicher ist es, wenn einmal auch ein Buch, das nicht unter dem Joch eines Verlegervertrages hastig zusammengeschrieben, sondern in jahrelanger freier Arbeit voll ausgereift ist, eine glänzende Ausstattung erhalten hat; eine Ausstattung, die in jeder Hinsicht vorbildlich ist, vor allem auch darin, daß die vorzüglichen Abbildungen als Autotypien dem Text eingefügt und nicht als Lichtdrucke auf Tafeln beigeheftet sind. Damit hat sich der Verleger zu demselben königlich demütigen Wahlspruch bekannt, nach dem der Verfasser gearbeitet hat: „ich dien". Denn als Dienst an einer heiligen Sache hat Schrader seine Bemühungen aufgefaßt. Seine tiefe Liebe zum Gegenstande hat niemals das Ihre gesucht, sein feingeschliffener Geist ist nie der Versuchung zum selbstgefälligen Brillieren erlegen. Die herkömmliche Präzision archäologischer Untersuchungsmethoden erscheint bei Schrader einerseits durch ein besonders ernstes, ich möchte sagen preußisches Verantwortungsgefühl gesteigert, andererseits durch eine zwar nirgends offen hervorbrechende, überall aber fühlbare geradezu religiöse Hingabe an das Göttliche im Griechentum geadelt. Mit allen Instinkten zieht es Schrader zu denjenigen Denkmälern des Altertums, die den Atem göttlicher Schöpferkraft am unmittelbarsten verspüren lassen: den großen hellenischen Originalen. Seine liebevollste Forscherarbeit hat er demjenigen Zeitalter gewidmet, wo das sommerliche Griechentum seine eigenste und köstlichste Frucht, die vergöttlichte Menschlichkeit zur Reife gebracht hat: dem 5. Jahrhundert. Mit ehrfürchtigster Inbrunst hat er um den Segen desjenigen der großen Geister Griechenlands gerungen, den die Zeugnisse der antiken Schriftsteller und die kümmerlichen Reste seiner untergegangenen Hauptwerke als den edelsten Versinnlicher des Göttlichen erscheinen lassen: des Phidias. Und es scheint, als ob Phidias, dessen großer Name die in Staub zerfallenden Werke so lange strahlend überdauert, der aber in seiner Erdentrücktheit bisher ein fast gespenstiges Dasein geführt hat, trotz aller Bestrebungen ihn auf Denkmäler zu bannen — es scheint, als ob Phidias sich hätte finden lassen! Nicht am Parthenon, noch weniger bei der „Athena Lemnia" Furtwänglers, sondern dort, wohin der noch tektonisch feste und doch schon durch menschliche Wärme verinnerlichte Stil der Varvakion-Nachbildung der Athena Parthenos den Sucher am deutlichsten wies: bei der Demeter in Cherchel und Berlin, bei der Kora in der Villa Albani, beim Casseler Apoll. Lauter Kopien leider, aber doch solche, die die milde Erhabenheit und den ruhevollen Reichtum der verlorenen Urbilder aufs stärkste empfinden lassen. Dem Apoll und der Demeter haben schon andere vor Schrader als Denkmäler phidiasischen Stils gehuldigt — seine eigenste Entdeckung ist die hohe Bedeutung der Kora Albani. „Ihr mächtiges Haupt" ist ihm „zum Erlebnis der großen Kunst des Phidias geworden". Zu diesem „Leitstern" aber hat sich ihm ein zweiter gesellt: die Statue der jungen Frau, die einst am Zeustempel zu Olympia in der linken Ecke des Westgiebels lag. Hier steigt der Schatten eines zweiten Großen herauf, der den des Phidias beinahe überwächst, des Alkamenes. Schrader glaubt der sonst mit Achselzucken abgelehnten Nachricht des Pausanias, daß dieser Athener zusammen mit dem Ionier Paionios die Skulpturen des Zeustempels geschaffen hätte, nur schränkt er seinen Anteil auf die drei liegenden Frauen des Westgiebels ein, die nicht wie die anderen aus Inselmarmor gearbeitet, sondern aus pentelischem sich auch im Stil aufs deutlichste von ihnen unterscheiden. Und er beweist, daß dieser Stil aus dem des Phidias erwachsen wäre und sich über den zarten Knabenkopf des Akropolis-Museums und die sehr beschädigte Prokne mit Itys hinweg zu der weltberühmten Zentralgruppe attischer Originalkunst weiterentwickelt hätte: zum Stil der „Tauschwestern", des „Theseus" und der anderen Meisterwerke des Parthenonostgiebels; dem der Koren des Erechtheion, der Friese des Parthenon und des mit diesen zusammengehörigen Orpheusreliefs. Indem er das einzige bisher für Alkamenes beglaubigte Werk,

die Herme der Propyläen, von der wir die Kopie aus Pergamon besitzen, in diese jüngere Gruppe mitten hineinstellt, gibt er dem zweifelnd folgenden Leser zuletzt das beglückende Sicherheitsgefühl, daß die kostbarste Provinz europäischer Kunst neugeordnet und ihrem verschollenen Schöpfer wiedergegeben sei. Während Phidias in das Heldengeschlecht der Perserkriege hinaufrückt, er der Befreier der Menschengestalt aus architektonischer Gebundenheit, wird Alkamenes zum eigentlichen Klassiker des perikleischen Zeitalters, zum glücklichen Vollender einer Welt „sanft wogender Schönheit, weich bewegter Umrisse, harmonisch geschlossener Massen". Aber nicht nur gegen Phidias wird das Reich des wiedereingesetzten Königs abgegrenzt, sondern auch noch gegen zwei andere mächtige Nachbarn, Paionios und Kallimachos. Mit ersterem, dem ionischen Altersgenossen des Phidias, läßt Schrader den Alkamenes zweimal zusammenarbeiten, an den beiden berühmtesten Stätten griechischer Kunst: in Olympia und am Parthenon. Während die bisher allein anerkannte Nike zu einem Spätwerk des Paionios wird, gibt die Nachricht des Pausanias seiner Frühzeit den gesamten Skulpturenschmuck des Zeustempels bis auf die drei liegenden Frauen des Westgiebels und fügt Stilvergleichung außerdem die Trümmer vom Westgiebel des Parthenon hinzu. Als zarterer Zeitgenosse wird den drei männlichen Großmeistern Kallimachos angereiht, unter dessen Name Schrader die zweifellos einheitliche Gruppe anmutiger Frauenstatuen und weiblicher Reliefs zusammenfaßt, wovon die Aphrodite von Fréjus, die sterbende Niobide des Thermenmuseums, die Mänadenreliefs in Rom und Madrid und der Grabstein der Hegeso am bekanntesten sind.

Man sieht — Schraders Buch ist der stärkste Vorstoß gegen die „Kunstgeschichte ohne Namen", der bisher im Bereich der Archäologie unternommen worden ist. Da er sein Gebäude auf einem unendlich oft durchgrabenen, von vielen anderen schon vor ihm in Anspruch genommenen Boden errichtet hat, so wird es scharfen Widersprüchen und vielleicht auch Erschütterungen nicht entgehen. Der Baumeister erwartet solche Angriffe und wird sie zu bestehen wissen, denn der innerste Geist seiner Natur hat ihn zu seinem Werk getrieben.

Wir, die wir zu den unmittelbaren Nachbarn seines wohlerworbenen Gutes nicht gehören, folgen mit ungetrübter Dankbarkeit seiner führenden Hand durch die neugeordneten Gänge des so oft schon besuchten und doch früher immer ein wenig verwirrenden Paradieses attischer Plastik. So beglückend diese Ordnung ist, so erregt sie vielleicht gerade durch die allzu vollständige Klärung aller Probleme ein gewisses ängstliches Mißtrauen. Am kühnsten erscheint mir die Brücke, die Schrader zwischen Olympia und dem Parthenon geschlagen hat, und ich gestehe, daß ich ein Gefühl des Schwankens auf ihr nicht recht loswerden kann. Zwischen den gelagerten Jünglingen des olympischen Ostgiebels und dem „Kephissos" und Poseidon des athenischen Westgiebels, zwischen der Nike und der „Iris" bestehen gewiß schlagende Ähnlichkeiten, und dennoch fällt es mir schwer, sie als ältere und jüngere Kinder desselben Vaters Paionios anzuerkennen. Williger folge ich der Reihe des Alkamenes, denn die Köpfe des Knaben von der Akropolis und der Prokne scheinen mir in der Tat die junge Frau von Olympia mit dem Theseus des Parthenon aufs innigste zu verbinden. Und doch hat anfangs, als Schrader mir im stillen Archäologischen Institut der Frankfurter Universität vor den Gipsabgüssen seine Gedanken entwickelte, nichts so sehr meinen Widerspruch geweckt als die These, daß ein und derselbe Künstler die junge Frau von Olympia und die Tauschwestern geschaffen hätte. Erschüttert stand ich vor der gewaltigen Wucht der olympischen Figur, deren mühsame Körperdrehung, gespannt vorstoßendes Haupt und schmerzlich ernste Gesichtszüge mir eher auf einen Vorläufer des Skopas, auf eine Künstlerseele von der düsteren Großheit Michelangelos hinzuweisen schienen, als auf den vollkommensten Darsteller harmonischer Ruhe. Von ungeheurer Bedeutung erschien mir diese Figur, als das erste Denkmal des fragenden und ringenden prometheischen oder „faustischen" Menschen, der das Schicksal Europas entscheidender gestalten sollte, als sein glücklicherer Bruder, der „apollinische". Sind in der Seele des Alkamenes Prometheus und Apollo Zwillinge gewesen? Hat dieser jenen überwinden müssen, um seine erhabensten Werke schaffen zu können? „Elementarische Wucht" und „verhaltene Leidenschaft" empfindet Schrader noch in den Meisterwerken des Parthenon — war auch Alkamenes ein Herakles, der nur durch Dämonenbesiegung und schwerste Arbeit den seligen Olymp erringen konnte? BRUHNS.

JOHNNY ROOSVAL, Den Baltiska Nordens Kyrkor, [Föreningen Urds Skrifter, Bd. II.] Uppsala, J. A. Lindblads Förlag, 1924. 204 S. mit 158 Abb.

Das Wasser trennt nicht, sondern verbindet. Diese im Verkehr der Völker miteinander immer wieder bestätigte Tatsache tritt in den geschichtlichen und kulturellen Beziehungen der Ostseeländer besonders deutlich hervor. Dennoch machen sich die meisten kunstgeschichtlichen Betrachtungen zu sehr abhängig von den politischen Grenzen, und nur in gelegentlichen Aus- und Überblicken oder in Einzeluntersuchungen wird einmal über diese Grenzen hinweggesehen. Demgegenüber stellt Johnny Roosval in diesem Buche „Die Kirchen des baltischen Nordens" die Forderung auf, daß das Baltikum während des Mittelalters als ein einheitliches Kunstgebiet betrachtet werden muß, und in einer die Ergebnisse der neuesten Einzelforschungen zusammenfassenden Darstellung führt er diesen Gedanken mit Bezug auf die Kirchenbauten des Gebietes durch. In der Tat war wohl keiner besser für diese lockende Aufgabe vorbereitet als Roosval, dessen Arbeiten zur schwedischen und im besonderen gotländischen Kunstgeschichte auf sorgfältigsten Einzeluntersuchungen begründet sind und der dabei doch den Blick stets offen hat für die Zusammenhänge mit den Nachbarländern. Bei der Fülle schwedischer und dänischer Veröffentlichungen über einzelne Bauten und Bauperioden, zum großen Teil schwer zugänglich in Zeitschriften zerstreut, war überdies eine gedrängte Zusammenfassung dieser jüngsten Forschungsergebnisse besonders willkommen. Hiermit ist es wohl hinreichend gerechtfertigt, wenn an dieser Stelle versucht werden soll, einen Überblick über den Entwicklungsgang der kirchlichen Baukunst des baltischen Nordens an der Hand des Roosvalschen Buches zu geben.

Vorausbemerkt sei, daß Norwegen nicht mit unter den Begriff des baltischen Nordens fällt und in der Tat eher ein Kunstgebiet mit England bildet, dessen Einfluß sich namentlich in der älteren Zeit freilich auch in den anderen skandinavischen Ländern bemerkbar macht. Es fallen also unter die Betrachtung das heutige Schweden, Dänemark, Finnland, die ehemals russischen Ostseeprovinzen und die deutschen Küstengebiete der Ostsee. Letztere freilich mit Ausnahme des preußischen Ordenslandes, das eine Sonderstellung einnimmt außerhalb der sonstigen künstlerischen Einheit des Baltikums. Es mag daher diese Ausschließung Ost- und Westpreußens, von dem Standpunkte des Roosvalschen Buches aus betrachtet, berechtigt sein. Denkmäler von der Bedeutung der Klosterkirchen zu Oliva und Pelplin und der Danziger Marienkirche wird man aber mit Bedauern unter den Kirchen des baltischen Nordens vermissen, auch wenn sie nur hätten kurz gestreift und in ihrer Sonderart charakterisiert zu werden brauchen. Auch in einigen anderen Punkten kommt das deutsche Baltikum etwas zu kurz, doch ist es ja begreiflich, daß das Hauptgewicht der Darstellung Roosvals auf seinem eigentlichen Forschungsgebiet, dem Kirchenbau Schwedens, liegt. —

Die ältesten nordischen Kirchenbauten, noch aus der Zeit um die Wende des ersten Jahrtausends, sind die eigenartigen hölzernen Stabkirchen, deren berühmteste Beispiele sich freilich in Norwegen befinden; doch haben sich auch in Schweden Reste von solchen (S. Maria minor in Lund, Hemse auf Gotland) mit dem merkwürdigen Tier- und Flechtwerk erhalten, das auch auf Runensteinen und dem berühmten Kordulaschrein im Dom zu Kammin in Pommern auftritt.

Im weiteren Verlauf des 11. Jahrhunderts, zugleich mit der strafferen Organisation und weiteren Ausbreitung des Christentums in Skandinavien, treten die ersten Steinkirchen auf, und zwar nicht als erste tastende Versuche, sondern auf der Entwicklungsstufe des damaligen deutschen Kirchenbaus, vermittelt durch das Erzbistum Hamburg-Bremen. So war damals bereits der Dom zu Lund ebenso wie die benachbarte Kirche zu Dalby als ansehnliche dreischiffige flachgedeckte Pfeilerbasilika begonnen. An manche deutsche Kirchen erinnert auch die durch ihre Dreitürmigkeit bemerkenswerte Kirche zu Husaby in Västergötland. Etwa gleichzeitig entstehen aber auch teilweise gewölbte Kirchen, wie St. Olof in Sigtuna, von kreuzförmigem Grundriß, der auffallende Ähnlichkeit mit armenischen Anlagen besitzt und wohl auf dem Wege über Rußland eingeführt ist. So begegnet uns auch neben der phantastischen heimischen Ornamentik ein ohne Zweifel byzantinisch-islamisch beeinflußtes Palmettenornament in Sanda auf Gotland und auf mehreren Grabdenkmälern.

Die folgende Periode von etwa 1060 bis 1130, die Zeit des kirchlichen Triumphes, ist gekennzeichnet durch eine Gruppe von Kirchenbauten, deren besterhaltenes Beispiel — wenngleich in Ruinen — St. Peter in Sigtuna ist: Kreuzförmige Anlagen mit Türmen über der Vierung und im Westen, Apsiden

am Chor und an den Kreuzarmen, die Vierung nur durch kleine Bogen mit den Kreuzarmen verbunden, im Westen ein kapellenartiges Obergeschoß, das sich nach dem Kircheninnern öffnet. Dieser Typus, zu dem auch die in ihren Grundmauern aufgedeckten älteren Dome zu Linköping und Alt-Upsala und, dem ältesten Stiftssiegel zufolge, auch der Dom zu Skara gehörten, ist in einer breiten Zone quer über Schweden und Norwegen verbreitet und auch in Dänemark (Venge in Jütland) vertreten. Der Grundriß mit den kapellenartig abgetrennten Querschiffarmen und manche Einzelheiten deuten auf englische Einflüsse, was im Einklang steht mit der gleichzeitig wachsenden Bedeutung der englischen Geistlichkeit in der jungen nordischen Kirche.

Ein neuer Abschnitt beginnt mit dem Dombau zu Lund, der bedeutendsten romanischen Kirche des ganzen baltischen Nordens, deren Neubau die Erhebung Lunds zum Sitz eines Erzbischofs im Jahre 1103 veranlaßt hatte. Die letzte Altarweihe der Krypta fand 1131 statt, 1145 wurde der Dom als Ganzes geweiht, dessen wirkliche Vollendung sich freilich noch länger hinauszögerte; der Westbau wurde erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts fertig. Über den Lunder Dom ist gerade vor Kurzem ein hervorragendes zweibändiges Werk erschienen, das uns ermöglicht, den Bau bis in alle Einzelheiten seiner Geschichte und seines gegenwärtigen Zustandes kennenzulernen[1]). Zweifellos war der erste Baumeister des neuen Lunder Domes, Donatus, ein Lombarde, und die im Norden unerhört reichen, teils streng antikisierenden teils üppig phantastischen Schmuckformen stehen in engstem Zusammenhang mit denjenigen der großen romanischen Kirchenbauten zu Mailand, Modena und Pavia. Daneben aber — und das tritt bei Roosval zurück — haben gerade die Untersuchungen von Rydbeck und Wrangel die schon früher erkannten nahen Beziehungen zu rheinischen Bauten, vor allem zu dem Dome von Speier, erwiesen. Gerade diese Bauten haben offenbar die architektonische Anlage des Lunder Domes beeinflußt, wenn sie auch in dem Reichtum des bei den Domen von Speier und Mainz ganz ähnlichen Ornaments hinter Lund zurückstehen.

In Dänemark ragen aus dieser Zeit vor allem die Dome von Viborg und Ribe hervor. Der letztere, nach einem Brande von 1176 erneuert, ein Bau aus rheinischem Tuffstein und mit unverkennbaren rheinischen Zügen, neben denen freilich auch hier, namentlich in den ornamentalen Teilen, unmittelbar oberitalienischer Geist spürbar ist[2]). Auch die ältesten Teile des Domes von Schleswig, das Querschiff mit dem Petersportal, sind hier zu nennen. Schleswig besaß bis 1870 auch in St. Michael einen der bedeutendsten Vertreter der gerade für diese und die folgende Periode im Norden so charakteristischen Rundkirchen, die anscheinend auf Bornholm ihr Gepräge erhalten haben und sich außerdem in vielen Beispielen in Schweden (namentlich in der Nähe von Stockholm und Kalmar) und Dänemark finden, besonders bemerkenswert wegen ihrer verteidigungsmäßigen Einrichtung; die bekanntesten dieser Rundkirchen sind die Kirchen zu Österlars auf Bornholm und — etwas jünger und bereits aus Backstein — zu Thorsager in Jütland. Auch die fast gleichzeitig mit St. Michael in Schleswig nach einem Brande im Jahre 1871 abgebrochene Rundkirche zu Schlamersdorf in der Nähe des Plöner Sees in Holstein gehört zu dieser Gruppe.

Die Zeit von etwa 1160 bis 1220 war für Dänemark eine Periode größter Machtentfaltung, in der es zeitweise das ganze Ostseegebiet beherrschte. Sie war zugleich auch die Blütezeit des Zisterzienserordens. Bei der Bedeutung der Zisterzienser für den nordischen Kirchenbau während dieser Periode faßt Roosval diesen Abschnitt auch unter dem Titel Zisterzienserzeit zusammen. In engem Anschluß an die französischen Mutterklöster, vor allem an Fontenay, erstehen die jetzt in Ruinen liegenden schwedischen Klosterkirchen zu Alvastra und Nydal, dazu Roma auf Gotland, erstere (Alvastra) vollendet um 1185 und besonders bemerkenswert durch das vorherrschende Auftreten des Spitzbogens, dem frühesten Vorkommen desselben im Norden. Vor allem ist diese Periode aber von Bedeutung wegen der unter Waldemar dem Großen († 1182) in Dänemark eingeführten Backsteintechnik, deren sich jetzt auch die Zisterzienser bedienten. So wurde die noch gut erhaltene Kirche ihres Ordens zu Soroe auf Seeland von etwa 1160 bis 1190 aus Backstein ausgeführt, etwas später errichteten die Benediktiner im benachbarten

[1]) 1. Bd. O. Rydbeck, Lunds Domkyrkas Byggnadshistoria. 2. Bd. E. Wrangel, Lunds Domkyrkas Konsthistoria. 1923.

[2]) Beim Viborger Dom scheinen mir die die Chorapsis flankierenden Türme den Vergleich mit den Chören von St. Gereon in Köln und vom Bonner Münster nahezulegen.

Ringsted ihre Kirche gleichfalls aus Backstein. Unter dem Einfluß dieser dänischen Kirchen entstanden dann die Zisterzienserkirchen in Bergen auf Rügen, Eldena und Kolbatz in Pommern. Hier ist auch die auf reichem Grundriß aufgebaute, durch räumliche Schönheit ausgezeichnete Zisterzienserkirche zu Lügumkloster anzuschließen, das bedeutendste Bauwerk, das durch den Versailler Frieden an Dänemark abgetreten ist. Besonders großartig war ferner die Zisterzienserkirche von Vidtsköl (Wiaskild) in Jütland geplant, mit rechteckigem Chorumgang und Kapellenkranz, wie die Ausgrabungen von Löffler in den Jahren 1895 bis 1898 ergeben haben[1]). Um 1200 wurde auch der dänische Königsdom zu Roeskilde mit halbkreisförmigem Chorumgang nach dem Vorbild nordfranzösisch-flandrischer Anlagen begonnen und etwa gleichzeitig der Dom zu Aarhus. Für den Ideenreichtum der damaligen dänischen Architektur spricht es, daß zu dieser Zeit auch eine so merkwürdige Kirche wie die zentrale fünftürmige Anlage zu Kallundborg auf Seeland geschaffen wurde.

Ein anderes Ereignis von größter Bedeutung für den baltischen Norden fällt aber gleichfalls in diesen Zeitabschnitt: Der Eintritt des jungen deutschen Kolonisationsgebiets, insbesondere Lübecks, in die Kunstgeschichte. Bis zur Gründung des Lübecker Domes 1173 durch Heinrich den Löwen waren in diesen slawischen Ländern, die sich zwischen Altdeutschland und Skandinavien schoben und erst kurz vorher von Vizelin christianisiert waren, nur kleinere Holz- und Feldsteinkirchen errichtet mit alleiniger Ausnahme etwa der Segeberger Stiftskirche, wenn diese wirklich dem Lübecker Dome voraufgeht und nicht vielmehr mit ihm gleichzeitig ist. Jetzt entstanden außer dieser ansehnlichen Stiftskirche die beiden Dome von Lübeck und Ratzeburg als Monumentalbauten, die mit den größten Kirchen des Nordens wetteifern konnten. Ihre Formgebung unterscheidet sich aber deutlich von dem dänischen Kunstkreise, indem sie sich derjenigen des deutschen Mutterlandes und des märkischen Backsteingebietes anschließt[2]).

Während der nächsten Periode, des Übergangsstils von ca. 1220 bis 1260, dringt das Deutschtum durch das Einfalltor Lübeck nach Niederwerfung der Dänen erfolgreich im Gebiet der Ostsee vor, die nun durch den lebhafteren Handelsverkehr in höherem Grade als bisher das einigende Element bildet. Und in diesem Gebiet gewinnt jetzt die Kunst des deutschen Hinterlandes, namentlich Rheinlands und Westfalens, einen erhöhten Einfluß, wie er sich besonders in St. Marien in Wisby und der merkwürdigen zweigeschossigen, zentral angelegten Heiligen-Geist-Kirche ebenda zeigt, etwa zu gleicher Zeit, als in Lübeck das Prachtportal und die Paradiesvorhalle des Domes und in Riga das reiche Nordportal des dortigen Domes unter rheinischem Einfluß ausgeführt wurden. Eine Eigentümlichkeit der nordischen Kirchen bleibt aber die beherrschende Bedeutung des Westturmes mit der traditionellen Emporenkapelle über dem Eingang, das Fehlen zentraler Turmanlagen sowie das Überwiegen schwerer Vierkantformen im Innern.

Neben diesem deutsch beeinflußten Übergangsstil lebt aber — namentlich im schwedischen Backsteingebiet — die strengere Art der Zisterzienser fort, die jetzt von den Bettelorden übernommen wird wie bei der Dominikanerkirche zu Sigtuna oder der Klosterkirche zu Sko, aber auch am Dom zu Västerås zum Ausdruck kommt.

Die damals errichteten lübeckischen Kirchen sind zwar alle von den gotischen Neubauten überwachsen; von welcher Bedeutung sie aber waren, zeigen die noch vorhandenen Reste und einige gleichzeitige Kirchen der Umgegend, wie diejenigen von Altenkrempe und Mölln.

Die überwiegende Menge der Kirchen des Baltikums gehört der Frühgotik oder doch dem ersten Jahrhundert der nordischen Gotik an. Roosval ordnet diese Kirchenbauten in drei geographische Gruppen ein:

---

[1]) Nur in diesem Falle möchte ich die reichhaltigen Literaturangaben Roosvals durch den Hinweis auf die tüchtige Arbeit von Paul Hoffmann, Nordische Zisterzienserkirchen unter Berücksichtigung der Backsteinbaukunst (Essen a. d. R., 1912), ergänzen.

[2]) Unverständlich ist es mir, wie Roosval eine Übereinstimmung zwischem dem Plan der Klosterkirche zu Ringsted und dem der Dome zu Lübeck und Ratzeburg finden kann, wenn sie anders als alleräußerlichster Art sein soll. Wohl aber kann der Dom zu Riga — wenigstens in seinen östlichen Teilen — als vom Lübecker Dom beeinflußt gelten.

1. das einen mittleren Gürtel bildende Hausteingebiet mit Västergötland, Nerke, Östergötland, Gotland, Estland;
2. das nördliche Ziegelgebiet mit den Landschaften um den Mälarsee (das nördlichere Schweden, Norrland, kommt nicht in Betracht) und Finnland;
3. das südliche Ziegelgebiet mit Südskandinavien, Norddeutschland und den anschließenden Ostseeküsten bis zur Berührung mit dem estländischen Hausteingebiet.

Die Hauptwerke der Hausteinzone sind die ihren Formen nach noch dem Übergangsstil angehörende Zisterzienserkirche zu Varnhem und die Dome zu Linköping und Skara. Neben diesen großen Bauten bilden eine besonders anziehende Gruppe die zu dieser Zeit entstandenen Landkirchen Gotlands in der häufig zweischiffigen Anlage, zwar schlicht rechteckig mit rechteckigem Chor und ohne Strebepfeiler, ausgezeichnet aber durch reich geschmückte Portale, deren Skulpturen Roosval schon in seinen früheren Arbeiten[1]) verschiedenen Künstlerindividualitäten zugewiesen hat, und die englische, burgundische, nordfranzösische, ja sogar islamische Züge aufweisen. Die englischen Züge, die auch in den Domen von Linköping und Skara wahrnehmbar sind, verbinden in dieser Zeit wieder die Baukunst Schwedens mit derjenigen Norwegens, wo sich der englische Einfluß in noch stärkerem Maße zeigt. Über Norwegen müssen diese englischen Impulse auch nach Schweden eingedrungen sein.

Das nördliche Ziegelgebiet wird von dem Dom zu Upsala beherrscht, mit dem hier in den 1260er Jahren unvermittelt hoch im Norden das vollständige nordfranzösische Kathedralschema mit Chorumgang und Kapellenkranz auftritt. Unter dem Einfluß des zunächst — wenn auch noch ohne Gewölbe — fertiggestellten Querschiffes, dem 1287 Etienne de Bonneuil das prächtige Südportal hinzu fügte, entstand eine Reihe von einschiffigen Landkirchen mit Holzgewölben, z. T. noch im Formcharakter des Übergangsstils. Die Riddarholmskirche der Franziskaner zu Stockholm erinnert dagegen an deutsche Bettelordenskirchen der Frühgotik. Die schlichte einzellige Rechteckform mit dem großen Satteldach wird nun auch der verbreitetste Kirchentypus in diesem Teile Schwedens und in Finnland. Ihren besonderen Reiz erhalten diese Landkirchen durch die Malereien im Innern, wofür die auch im Äußern den Typus gut vertretende Kirche von Hattula in Finnland ein schönes Beispiel ist.

Im südlichen Ziegelgebiet steht voran das wendische Quartier und in diesem Lübeck, das jetzt seine größte Zeit erlebt. Etwa gleichzeitig wie beim Dom zu Upsala gelangt auch beim Dom und St. Marien in Lübeck zwischen 1260 und 1290 der nordfranzösische Kapellenchor zur Ausführung, hier aber nicht wie dort in der von der Kathedrale zu Amiens vorgebildeten Normalform, sondern in der vereinfachten Abart einiger Kirchen der westfranzösischen Küste und Flanderns, wobei namentlich an die Liebfrauenkirche in Brügge zu denken ist, bei denen der Kapellenkranz mit dem Umgang zusammengezogen ist. Im Wetteifer entstehen jetzt nach dem Lübecker Vorbild die großen Kirchen der übrigen Hansestädte des deutschen Ostseegebiets, in Wismar, Rostock, Stralsund, dazu die Zisterzienserkirchen in Doberan und Dargun und der Dom zu Schwerin, sowie in Schonen die Petrikirche in Malmö.

Den „besonderen hanseatischen Baugeist", den deutsche Historiker in dieser Backsteingotik des wendischen Küstengebiets gefunden hätten, will Roosval jedoch nicht recht gelten lassen, denn diesen neuen Geist fände man schon früher in den nördlicheren Teilen des Ostseegebiets. Wir müssen zwar zugeben, daß der Chor mit Umgang schon früher in Roeskilde und Varnhem auftritt, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Plan zum Kathedralchor von Upsala etwas älter ist als derjenige der Lübecker Marienkirche, was aber lediglich Vermutung ist, da für beide Kirchen das Jahr des Baubeginns nicht überliefert ist. Auch ist diese Chorbildung sowenig hanseatischen Ursprungs, wie das gotische Strebesystem. Das Entscheidende ist aber nicht, wie Roosval meint, dieses abstrakte Planschema und das gotische System, sondern die architektonische Gesinnung, die gleichzeitig hiermit zum Ausdruck kommt und die sich vor allem in der Raum- und Massengestaltung mit Hülfe des Backsteins ausspricht. Und wenn wir unter diesem Gesichtspunkt die stolze Reihe der obengenannten Kirchen in ihrer herben, eigenartigen Größe und Stileinheit an uns im Geiste vorüberziehen lassen, wenn wir bedenken, was gleichzeitig der Profanbau dieser Städte hervorgebracht hat, so ist es gewiß gerechtfertigt, hier von einem besonderen hanseatischen Geist zu reden, der der Bedeutung Lübecks und der Hansa entspricht.

An dieser Stelle macht sich die Lücke fühlbar, die durch die Ausscheidung des preußischen Ordens-

[1]) Im besonderen: Die Kirchen Gotlands. Leipzig 1912.

landes in Roosvals Darstellung entsteht. Gewiß zeigen sich die Kirchen hier von der Mark Brandenburg beeinflußt und andersartig als im übrigen Ostseegebiet. Gerade bei ihrer Eigenart und Bedeutung dürfen sie darum aber doch nicht im Kranze der baltischen Kirchen fehlen. Nicht übergangen werden sollte auch die gewaltige Ruine des frühgotischen Domes zu Dorpat, des nördlichsten Denkmals hansischer Backsteingotik.

Während so in den Hauptkirchen des deutschen Ostseegebiets dieser Zeit eine selbstbewußte Eigenart zum Ausdruck kommt, zeigt sich bei manchen kleineren Anlagen und namentlich in Einzelheiten eine offensichtliche Beeinflussung durch den skandinavischen Norden, im besonderen durch die Kirchen Wisbys, wo ja seit alter Zeit die Hausteinplastik geübt wurde, für die im Ziegelgebiet die örtliche Schulung fehlte. Es sei nur das sicher aus Gotland stammende sandsteinerne Südportal des Heiligen-Geist-Hospitals in Lübeck genannt, und auch die Kapitäle im unteren Chor von St. Katharinen weist Roosval mit gutem Grund dem gotländischen Stil zu, wie ja auch Gotländer Taufsteine im ganzen südlichen Ostseegebiet verbreitet sind. Auch das gelegentliche Auftreten zweischiffiger Dorfkirchen in der Nähe Lübecks und in Schleswig-Holstein möchte ich mit Gotland in Verbindung bringen, wo diese Anlage für Landkirchen seit alters beliebt war.

Im weiteren Verlauf der Ostseegotik zeigt sich im Gegensatz zu den geschilderten Anfängen eine stärkere Anpassung an die ältere heimische Bauüberlieferung. Die entschiedene basilikale Westostrichtung wird jetzt durch Bevorzugung der Nordsüdrichtung, namentlich bei An- und Erweiterungsbauten, geschwächt; die Kirchen dehnen sich mehr in die Breite. Im Einklang hiermit steht die Bevorzugung des richtungslosen Hallensystems, dazu kommen Vereinfachungen in den Einzelheiten und Aufnahme älterer Motive. Es sind dies — abgesehen von solchen auf Schweden und Finnland beschränkten Archaismen, wie den steigenden Rundbogenfriesen an den Giebeln — Erscheinungen, die der Vereinfachung des gotischen Systems im übrigen Deutschland entsprechen. Roosval wählt für diese Periode (ca. 1310 bis 1370) die Bezeichnung Kontragotik, die für Schweden wohl Berechtigung besitzen wird, für das deutsche Ostseegebiet aber doch einen zu starken Gegensatz in sich schließt, der in den zu dieser Zeit errichteten Kirchenbauten im Vergleich zu denjenigen der Frühgotik des Backsteingebiets doch nicht entsprechend zum Ausdruck kommt.

Im schwedischen Hausteingebiet ist in dieser Zeit überdies ein deutlicher englischer Einschlag verspürbar, wie am schönen Südportal und den inneren Blendarkaden des Domes zu Linköping, daneben aber auch, namentlich an Gotländer Portalen, ein Fortleben heimischer Überlieferung.

Die folgende Zeit bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts teilt Roosval in drei Abschnitte, die er nach den bedeutendsten damaligen schwedischen Regenten Margaretas Zeit (um 1370—1430), Engelbrechts Zeit (um 1430—1470) und Sturegotik (1470—1500) benennt.

Nach dem Schwarzen Tod von 1350, der in Schweden ganz besonders verheerend gewirkt hatte, wurde hier die Bautätigkeit zunächst fast ganz unterbrochen. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts und Anfang des folgenden bauten aber schon die beiden Bettelorden in Wisby ihre großen Kirchen St. Katharinen und Nikolai aus, jetzt herrliche Ruinen, und zu dieser Zeit wurde von Meister Gerlach von Köln an Stelle des alten halbkreisförmigen Chorumgangs des Domes zu Linköping ein neuer Chor mit Umgang und Kapellen begonnen. Auf einfacherem Grundriß werden die Chöre der Dome zu Aarhus und Åbo erweitert, letzterer schon seit 1370. Im deutschen Ostseegebiet ist eine Erlahmung der Bautätigkeit infolge des Schwarzen Todes kaum zu bemerken, ganz abgesehen von den zahlreichen Kapellenstiftungen in seiner Folge. Die Lübecker Kirchen waren damals im wesentlichen bereits vollendet. In Wismar nimmt gegen Ende des 14. Jahrhunderts St. Nikolai noch einmal die Lübecker Chorbildung auf; die Normalform wird jetzt aber der Chor mit Umgang und geradlinig abgeschnittenen Kapellen. Während sonst die Gotik des Küstengebiets sich deutlich von derjenigen der mit der Hausteingotik wetteifernden Mark Brandenburg unterscheidet, spricht das gleichzeitige Auftreten dieser Chorform in Pommern und Brandenburg im Anfang des 15. Jahrhunderts doch für eine beachtenswerte Wechselbeziehung, wie diese Choranlage auch auf Süddeutschland (Schwäbisch-Gmünd, Nürnberg) und Böhmen (Kollin, Kuttenberg) zurückgeht.

Die eigentümlichsten, wenn auch architektonisch nicht die bedeutendsten Neuschöpfungen in dieser Periode sind aber die Kirchen des Brigittenordens. Die Mutterkirche in Vadstena, 1393 mit dem

Chor, 1430 im ganzen vollendet, ist nach den offenbarten Vorschriften der Ordensgründerin, der heiligen Brigitta, errichtet: eine schlicht rechteckige dreischiffige Hallenkirche von bedeutenden Abmessungen mit sehr eigenartiger Choreinrichtung. In engem Anschluß an Vadstena entstehen im Anfang des 15. Jahrhunderts die Ordenskirchen Mariendal bei Reval, Marienwolde bei Ratzeburg (abgebrochen), Marienbronn bei Stralsund usw. Gerade in diesen Brigittenkirchen zeigt sich wieder die Zusammengehörigkeit des baltischen Kunstgebiets.

Die Zeit von etwa 1430 bis 1470, von Roosval nach dem schwedischen Freiheitshelden Engelbrekt (✝ 1436) Engelbrechtszeit genannt, bedeutet für den Kirchenbau Schwedens, das damals von Bürgerkriegen erschüttert wurde, eine Zeit des Stillstands. Kennzeichnend für den kriegerischen Geist dieser Periode ist aber die große Anzahl damals errichteter Kirchtürme von mehr wehrhafter als kirchlicher Erscheinung, und dies gilt auch für das deutsche Ostseegebiet, in dem im übrigen auch jetzt noch große Kirchenunternehmungen, wie St. Nikolai und St. Jürgen in Wismar, ausgeführt wurden. Hier sind auch die charaktervollsten Turmbauten damals entstanden, wie bei St. Marien in Stralsund und St. Nikolai in Greifswald, wohl beeinflußt durch die nicht weniger charaktervollen norddeutschen Stadttore des 15. Jahrhunderts.

In den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts unter der glücklichen Regierung des Reichsverwesers Sten Sture, des Besiegers der Dänen, macht sich in Schweden und Finnland noch einmal ein kräftiger Aufschwung im Kirchenbau bemerkbar. Das Streben ist, ähnlich wie schon bei St. Jürgen in Wismar, auf lichte Weite und Großräumigkeit gerichtet, wie bei dem fünfschiffigen Umbau der Großen Kirche (Storkyrka) von Stockholm. Eine charakteristische Eigentümlichkeit bei dieser sowie bei vielen anderen und älteren schwedischen Hallenkirchen ist es, daß das mächtige Dach nicht wie sonst in einheitlichem Sattel über den ganzen Kirchenraum gedeckt ist, sondern durch Höherführung der inneren Längsmauern den Schiffen entsprechend abgesetzt ist und dadurch die äußere Erscheinung zwischen Halle und Basilika vermittelt. Hier sowie bei anderen schwedischen Neu- und Umbauten dieser Zeit, wie der Stadtkirche von Halmstad und dem fünfschiffigen Chor des Domes zu Västerås, gibt sich eine bemerkenswerte Verwandtschaft mit der in den großen niederländischen Kirchen des 15. Jahrhunderts herrschenden lichterfüllten Weiträumigkeit zu erkennen. Auf holländischen Einfluß lassen auch die Rundpfeiler der Stadtkirche von Halmstad schließen, und der jenem Neubau der Stockholmer Großen Kirche vorstehende Kirchenälteste war vermutlich ein Holländer.

Im Gegensatz zu der meist schlichten rechteckigen Blockform der kleineren Kirchen Schwedens entwickeln sich hier im Jnnern dieser Kirchen an den Gewölben reiche Sternformen und Rippenverflechtungen, deren Figuren und Malereien den alten nordischen Zug zur Phantastik auch jetzt am Ausgang des Mittelalters noch widerspiegeln.

Mehr noch als auf dem Gebiete der Baukunst kommt gerade in dieser Zeit in den übrigen Kunstzweigen die Einheit des baltischen Kulturkreises zum Ausdruck, was aber außerhalb des Rahmens der Darstellung Roosvals liegt.

Die kirchliche Kunst des Mittelalters klingt in einer Weise aus, für die Roosval recht treffend das Wort Ultragotik braucht und die unter dem Einfluß des niederländischen Altarbaus steht. Wenn dieser auch nicht zum eigentlichen Kirchenbau zu rechnen ist, so hat er die innere Erscheinung des Kirchengebäudes doch so stark beeinflußt, daß Roosval ihm und seiner Bedeutung für den nordischen Kirchenbau den letzten Abschnitt seines Buches eingeräumt hat. Im Jahre 1514 wurde der erste niederländische Schnitzaltar in Schweden eingeführt[1]), viele andere folgten in die Ostseeländer, darunter der Antwerpener Altar von 1518 in der Lübecker Marienkirche. Daneben stehen aber auch die Riesenaltäre des Hans Brüggemann in Schleswig (früher Bordesholm) und des Lübeckers Klaus Berg in Odense nicht zurück[2]). Dagegen ist von eigentlicher Kirchenbaukunst in diesen letzten Jahrzehnten vor der Reformation nur wenig erwähnenswert. Immerhin verdient ein Architekt, Adam von Düren, genannt zu werden, der be-

[1]) Abgesehen von einigen kleineren Altären, die schon am Ende des 15. Jahrhunderts aus Belgien gekommen waren.

[2]) Der von Roosval bei Klaus Berg gefundene polnische Einschlag beschränkt sich doch wohl auf die Verwandtschaft mit Veit Stoß, und da wir in Lübeck auch sonst gleichzeitige Beziehungen zur fränkischen Schule wahrnehmen können, wird man besser Polen aus dem Spiel lassen.

zeichnenderweise zwar vor allem im Schloßbau tätig war, außerdem aber auch den Chor des Domes von Linköping zu Ende führte und sich als pietätvoller Wiederhersteller des alten Domes zu Lund bewährte, wobei er sich in seinen originellen Skulpturen bewußt an alte Vorbilder anschloß. Adam von Dürens Werk kann somit, wie Roosval es bezeichnet, als eine Art Schlußvignette der mittelalterlichen Kunst Schwedens betrachtet werden.

In Lübeck entstand jetzt an der Schwelle der Neuzeit noch ein bemerkenswerter Neubau, die Kirche des St.-Annen-Klosters, auch diese, wie schon die schwedischen Kirchen der Sturezeit, unter niederländischem Einfluß, der hier freilich durch die holländische Ordensgemeinschaft, der das neue Kloster sich anschloß, vermittelt wurde.

Gewiß sind auch in den folgenden Zeiten noch kirchliche Bauten von Bedeutung im Baltikum entstanden, wobei namentlich an diejenigen des älteren und jüngeren Tessin in Schweden im 17. und 18. Jahrhundert zu denken ist; aber wie überhaupt die Kirche seit der Reformation ihre zentrale Bedeutung einbüßte, so trat mit dem Überwiegen der weltlichen Fürstenmacht und mit dem Niedergang der Hansa die Eigenart und die bis dahin von der Kirche und dem Bürgertum zusammengehaltene Einheit des baltischen Kunstgebiets zurück. HUGO RAHTGENS.

KARL KOETSCHAU, Rheinisches Steinzeug, mit 73 Bildtafeln in Lichtdruck. — Kurt Wolff Verlag München. Preis geb. 30 M.

Obwohl sich in neuerer Zeit die Liebe der Sammler und Forscher mit besonderem Interesse der Keramik zuwandte, hat die Forschung auf dem Gebiete des rheinischen Steinzeugs seit der grundlegenden Arbeit Otto von Falkes (1908) fast 20 Jahre hindurch literarisch geschwiegen. Kennerschaft und wissenschaftliche Methode hatten abschließende Ergebnisse erbracht, die nur durch mühevolle Kleinarbeit an der Hand des vorhandenen Scherbenmaterials ergänzt werden konnten. Um so überraschender kam die Ankündigung eines umfangreichen Bandes „Rheinisches Steinzeug" von Karl Koetschau im Verlage Kurt Wolff in München, der heute vorliegt.

Der vom Verfasser gewählte Titel läßt den eigentlichen Sinn seiner Publikation nicht erkennen. Aus Text und Tafeln ist zu ersehen, daß sie ein literarisches Denkmal für Laurenz Heinrich Hetjens ist, der seine Vaterstadt Düsseldorf testamentarisch zur Erbin seiner Sammlung einsetzte, und diese damit der Öffentlichkeit zugänglich machte. Bei einer so allgemeinen Fassung des Titels ist die Beschränkung des Abbildungsmaterials auf die Bestände einer, wenn auch von umfangreichen und auf wissenschaftlicher Grundlage aufgebauten, Sammlung nicht motiviert, denn sie vermittelt nicht überall ausreichende Vorstellung der Bedeutung dieses Kunsthandwerks. Werke, die zu den ansehnlichsten Denkmälern der rheinischen Krugbäckerei gehören, wie die drachenbesetzten Feld- und Ringflaschen von Anno Knütgen, die Doppelfrieskrüge des Ian Emmens, die Siegburger Leuchtervasen fallen hier aus. In einem Werke „rheinisches Steinzeug" darf die Schnabelkanne Anno Knütgens von 1591, die im Kölner Kunstgewerbemuseum aufbewahrt wird, nicht fehlen. Der Name Hetjens auf dem Titelblatt hätte die Koetschausche Publikation von der genannten Otto von Falkes von vornherein klar abgegrenzt und der Widmung an die Rheinländer eine ganz persönliche Note geben können.

Karl Koetschaus Text bringt eine übersichtliche und sachliche Einführung in die Technik und Geschichte des rheinischen Steinzeugs auf der Basis der Forschung Otto von Falkes. Neu und interessant ist die Auflösung des Monogramms F. T. in F. Trac, die durch ein Bruchstück im Kölner Kunstgewerbemuseum und durch eine Schnelle in der Privatsammlung des Herrn Eigel zu Köln belegt wird.

Die Würdigung einer so bekannten Sammlung, wie die Sammlung Hetjens, die von Otto von Falke bereits ausführlich berücksichtigt worden ist, als Ganzes, erübrigt sich. Daß für die Auswahl der Abbildungen nicht allein kunstwissenschaftliche, sondern auch ästhetische Gesichtspunkte maßgebend waren, entspricht dem Charakter des Buches. Die Schnellen aus der Eigelstein-Werkstatt hätte man gern ausführlicher gesehen. Klar zu übersehen ist der Zusammenhang von Köln und Siegburg und die entscheidende Bedeutung des F. Trac für die Siegburger Produktion. In sehr beträchtlicher Anzahl sind die Werke Christian Knütgens vorgeführt. Von den 3 seltenen Schnabelkannen erreicht keine die hervorragende Schönheit der Arbeiten aus den Jahren 1590 und 1591. Interessant für die Geschichte des Ornamentes ist die Kanne von 1597 (Tafel 23) mit gotisierendem Fries. Dann folgen nach Falkes

Vorgang, Arbeiten des Siegburger Werkmannes L. W. und eine sehr umfangreiche Kollektion von Schnellen des Hans Hilgers. Auf 2 Tafeln ist eine Auswahl von Siegburger Matrizen und Patrizen vereinigt. Bei dem Werke des bedeutendsten Meisters der rheinischen Krugbäckerei, Jan Emmens, ist auf die stattliche Zahl der Frieskrüge hinzuweisen. Der Krug mit dem Olymp von 1576 ist bei Otto von Falke (Abb. 155) abgebildet. Als ein Hauptstück der Sammlung ist der 1588 datierte und bezeichnete hellgrau und blaue Krug mit der Josephsgeschichte (Tafel 41) zu nennen. Für die fehlenden Riesenkannen des Jan Emmens, die durch die Sammlungen in Berlin, München und von Oppenheim bekannt sind, muß ein Wappenkrug des Baldem Mennicken von 1577 (Tafel 48) einspringen. Die Raerener Spätrenaissance ist am besten durch eine Kanne mit den Porträts der Isabella und Albertus (Tafel 55) vertreten. Den Beschluß bildet eine gute Auswahl Westerwälder Steinzeugs, die als Ergänzung der Sammlung Hetjens erworben werden konnte. KLAR.

CURT GLASER, Hans Holbein d. J. Zeichnungen. Basel 1924, Benno & Schwabe & Co., Verlag (15 Gm.).

Für den weiteren Kreis der Kunstfreunde, der nicht die Ganz'sche Monumentalausgabe der Holbein-Zeichnungen erwerben kann, ist dieser Auswahlband eine sehr willkommene Gabe. Auf 81 Tafeln sind nahezu 90 Zeichnungen in vorzüglichen Wiedergaben vereinigt. Man darf zwar nicht die Drucke jenes großen, übrigens noch immer nicht vollständigen Lieferungswerkes daneben halten (deren Treue in der farbigen Wiedergabe freilich von Schmid im Holbein-Artikel bei Thieme-Becker kritisiert wird). Aber was auf glattem Papier und bei notwendiger Verkleinerung einer Reihe von Blättern sich heute erreichen läßt, ist erreicht worden. Daß die Auswahl — aus allen Bezirken des Holbeinschen Schaffens — mit Umsicht und Sorgfalt vorgenommen wurde, dafür bürgt der Name des Herausgebers. In der Einleitung schildert Glaser mit der ihm eigenen Sachkenntnis und klugen Anschaulichkeit den Zeichenstil Holbeins in seiner Entwicklung und in seiner grundsätzlichen Einstellung. Auch über die besondere Bedeutung der Handzeichnung für die Holbeinsche Arbeitsweise, etwa gegenüber der Dürerischen, wird der Leser unterrichtet.

Zu Diskussionen über Eigenhändigkeit ist bei Holbeins Zeichnungen, nachdem Ganz das Material für den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft gesichtet hat, weniger Veranlassung als bei denen seiner großen Zeitgenossen. Bei einigen durchgeführten Blättern für kunstgewerbliche und dekorative Aufträge erhebt sich die Frage, ob hier nicht die Werkzeichnung eines Gehilfen vorliege. Die Antwort ist darum nicht immer einfach, weil die Bestimmtheit und ruhige Klarheit, die Holbeins Ziel sind, nicht das geben, was das moderne Auge von einem Entwurf zu erwarten pflegt. Bei dem sorgfältigen Aufriß für die Fassadenbemalung des Hauses zum Tanz scheint Gl. dem Zweifel an eigenhändiger Übertragung nicht zustimmen zu wollen. In der Tat möchte man angesichts des Figürlichen nicht an Gehilfenhand glauben.

Über die zeitliche Folge besteht noch keineswegs Einigkeit. Auch wer die genaue chronologische Anordnung Blatt für Blatt für ein kaum erreichbares Ziel hält und sich nur mit einer Einteilung in Gruppen begnügen will, stößt auf weit auseinandergehende Meinungen. Zureichender Anlaß zu einer kritischen Stellungnahme wird erst sein, wenn der Textband von Ganz erschienen ist, der begründete Datierungen jedes Stückes enthalten soll. Nur auf einige Beispiele sei hier hingewiesen. Eine Anzahl Blätter, die Gl. vor die erste englische Reise d. h. vor 1526 setzt, werden von Schmid in die Zeit des letzten Basler Aufenthaltes (1528—32) verlegt: die Folge der Passionsscheibenrisse, die Wappenscheibe mit den Einhörnern (hier hat die spätere Datierung etwas unmittelbar Überzeugendes; unmöglich erscheint die Einordnung „um 1519" bei Ganz, Handzeichnungen Schweizer Meister), die Basler Frauentrachten (Ganz ebenda: um 1516/17!), der Entwurf zum Orgelgehäuse, die prachtvolle farbige Kreidezeichnung des Jünglings mit Schlapphut (bei der m. E. eine frühere Datierung mehr Wahrscheinlichkeit hat), der Bannerträger aus Uri (die späte Einreihung zweifelhaft auch wegen der gotisierenden Umrahmung) u. a. Der in der Disziplin und Freiheit auch unter Holbeins Kompositionen hervorragende Landsknechtskampf, den Schmid — Ganz folgend — um 1532 setzt und den man sich auch kaum vor den Rathausgemälden von 1530 entstanden denken kann, findet sich bei Gl. ebenfalls vor den frühen englischen Blättern.

Besonders lehrreich für die noch herrschende Unsicherheit über den Weg der Holbeinschen Ent-

wicklung ist die gegensätzliche Ansicht über den Fassadenentwurf des Hauses zum Tanz: Gl. setzt ihn wie es bisher wohl immer geschah, um 1520, wogegen Schmid seine Entstehung erst zwischen 1530—32 für möglich hält. Auch wenn man nicht das Datum „1520" auf einer alten Kopie (vgl. Ganz, Handzeichnungen H.s I, 8) für bindend hält, können mich Schmids Argumente vorläufig nicht überzeugen. Dagegen leuchtet mir ein, daß Schmid in der Zeichnung zum Gruppenbild der More-Familie „nicht den Charakter eines Entwurfs, sondern einer sorgfältigen Wiedergabe" zwar nicht des fertigen aber des bereits auf die Leinewand aufgetragenen Bildes findet und sie nicht, wie Gl., als „Vorstudie" gelten läßt.

GRISEBACH.

G. Pätz'sche Buchdr. Lippert & Co. G. m. b. H., Naumburg a. d. S.

Jahrbuch für Kunstwissenschaft

Herausgegeben
von
Ernst Gall

1. Heft

1924

Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig

INHALTSVERZEICHNIS

AUFSÄTZE

BESPRECHUNGEN

Rascher als im Vorjahre erwartet werden konnte, ist es möglich geworden, das „Jahrbuch für Kunstwissenschaft“ — das bekanntlich eine Fortsetzung der „Monatshefte für Kunstwissenschaft“ ist — wieder heftweise erscheinen zu lassen. Es sollen zunächst vier Hefte im Jahre ausgegeben werden, jedes von ihnen etwa im Umfang des vorliegenden.

Alle Zuschriften, Manuskripte und Besprechungsexemplare — namentlich auch die übersandten Korrekturen — sind an den Herausgeber Min.-Rat Dr. Ernst Gall, Berlin, Unter den Linden 4, zu richten.

G. Pätz'sche Buchdruckerei Lippert & Co. G. m. b. H., Naumburg a. d. S.

G. Pätz'sche Buchdr. Lippert & Co. G. m. b. H., Naumburg a. d. S.

RUDOLF BERLINER

Ornamentale Vorlageblätter

des 15.-18. Jahrhunderts

Ein Lieferungswerk in 22 Folgen u. einem abschließenden Textband
Jede Lieferung enthält 20 bis 22 Lichtdruck-Tafeln im Format 22,5 × 32,5
Preis jeder in halbmonatlichen Abständen erscheinenden Folge Mark 3.—
Gesamtumfang: etwa 450 Tafeln und ein Textband von 10 bis 12 Bogen
Nach Vollständigwerden des Werkes tritt eine Preiserhöhung ein

---

Das Werk wendet sich in gleicher Weise an Künstler, Kunstgewerbetreibende und Kunstgelehrte. Zum ersten Male werden in vorzüglichen Lichtdrucken alle wichtigen Ornamentvorlagen wiedergegeben, die zwischen rund 1450 und 1800 erschienen sind. Die Beschränkung auf das ohne Rücksicht auf bestimmte Techniken entworfene „reine" Ornament ermöglicht die klare Darstellung der Entwicklung dieses wichtigsten Gebietes der Geschichte des Flachornamentes. Der Verfasser hat aus 26 Sammlungen die charakteristischsten Beispiele ausgewählt und sein besonderes Augenmerk auch auf die Früh- und Übergangsstufen der Stilarten gerichtet, so daß der größte Teil der reproduzierten Blätter bisher noch nie oder nur in unzulänglicher Weise veröffentlicht wurde. Der Gründlichkeit der Vorarbeiten und der Reichhaltigkeit des Materials ist denn auch der Lohn zugefallen, daß ein wichtiges Kapitel der Ornamentgeschichte erstmalig geschrieben und von den Kundigen bereits von den Abbildungen abgelesen werden kann, nachdem es dem Verfasser gelungen ist, in den meisten Fällen die bisher üblichen ungefähren Datierungen durch präzisive zu ersetzen. Es ergibt sich eine überraschende Verschiebung des Bildes der Entwicklung: die überragende Bedeutung der Arbeiten der italienischen Renaissance für alles Künftige, die italienische Wurzel der maauresken Richtung, die Entstehung des Rollwerkstils in der Fontainebleau-Werkstätte, die Gipfelung aller Errungenschaften des 16. in den deutschen ein wahres Protorokoko bedeutenden und heraufführende Arbeiten des 17. Jahrhunderts, die Verbindung des Rokokos des 18. mit dem des 17. Jahrhunderts, das sind einige der durchschlagendsten Eindrücke, die jedermann vor den Denkmälern nun ablesen kann. Künstler und Kunstgewerbetreibende aller Art erhalten ein Vorlagenmaterial, das ihnen nicht nur die Höchstleistungen innerhalb aller historischen Stilarten in einer Vollständigkeit des Überblicks vorlegt, wie ihn bisher keine Sammlung von Ornamentstichen oder keine andere Veröffentlichung gewähren kann, das ihnen auch einen Einblick gibt in das Werden und Vergehen der einzelnen Stilformen, in die Arbeiten der Zwischenstufen, und das sie so auch in den Geist einführt, in dem die alten Meister ihre Vorbilder zu benutzen, zu überwinden und damit zum Ausdruck ihres eigenen Stilwillens zu gestalten verstanden.

KLINKHARDT & BIERMANN · VERLAG
LEIPZIG

IPEK

JAHRBUCH FÜR PRÄHISTORISCHE & ETHNOGRAPHISCHE KUNST

Dieses Jahrbuch schließt den mit dem „Jahrbuch für Kunstwissenschaft" und dem „Jahrbuch der asiatischen Kunst begonnenen und dokumentierten Forschungskreis der neueren Kunstwissenschaft. Der erste Band bringt eine Fülle wertvollster, unveröffentlichter oder neugefundener Kunstwerke aus allen Gebieten der Kunst der Urvölker und der Naturvölker. Diese seltsame Kunst, die jetzt erst eigentlich in unseren Gesichtskreis tritt, hat in diesem Jahrbuch die erste wissenschaftliche Tribüne erhalten.

Gelehrte aller Völker,

Deutsche, Engländer, Franzosen, Amerikaner, Spanier, Italiener, Norweger, Schweden, Finnen, haben Arbeiten beigesteuert. So ist ein Werk enstanden, das internationale Bedeutung hat und der modernen Kunstgeschichte neue Wege, neue Probleme, neue Ziele und neue Aufgaben zeigt.

Inhalt des ersten Jahrgangs (1925)

Umfang des Werkes etwa 300 Seiten

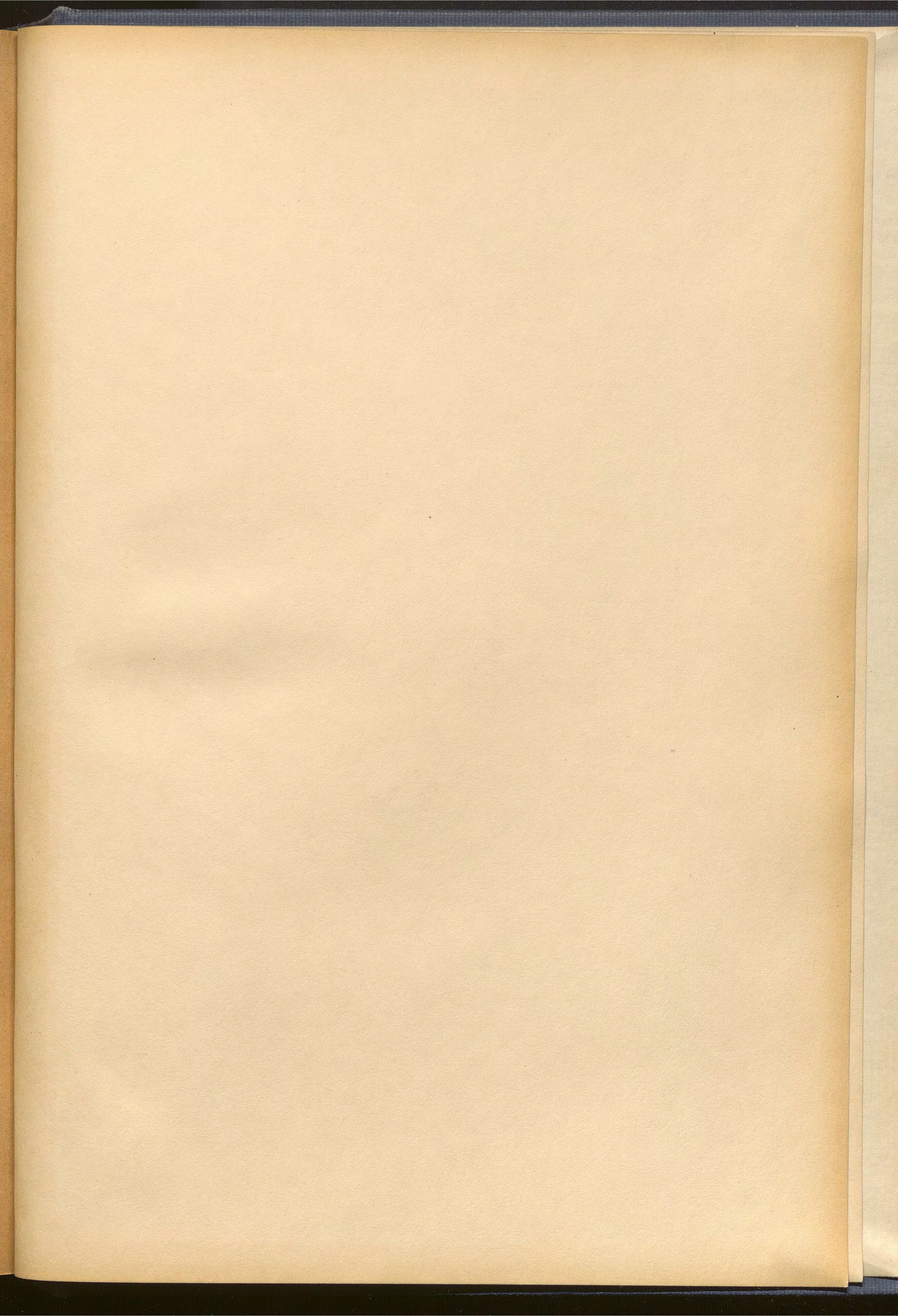
83 ganzseitige Tafeln, 18 Abbildungen im Text

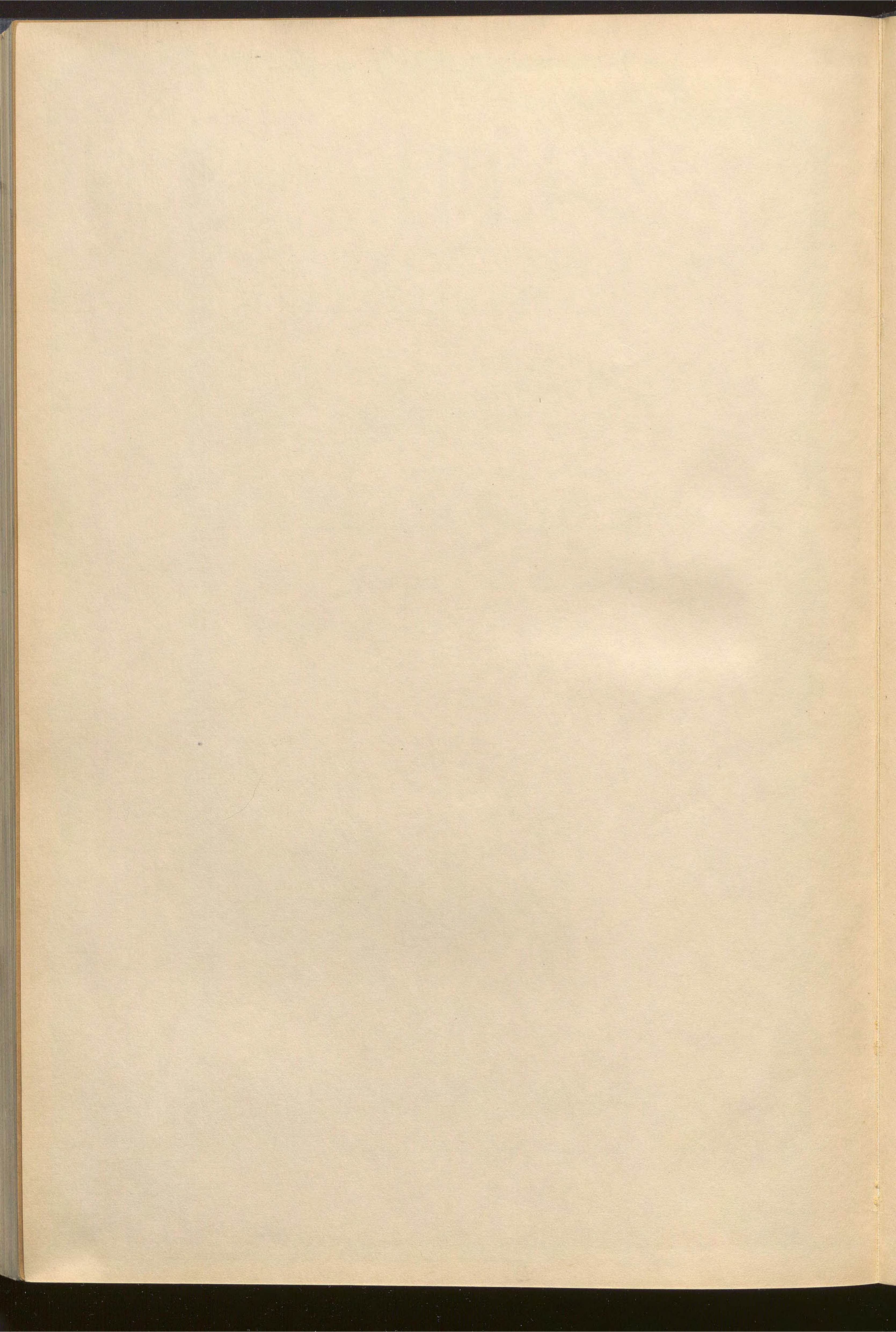
Geheftet M. 36.—, gebunden M. 42.—

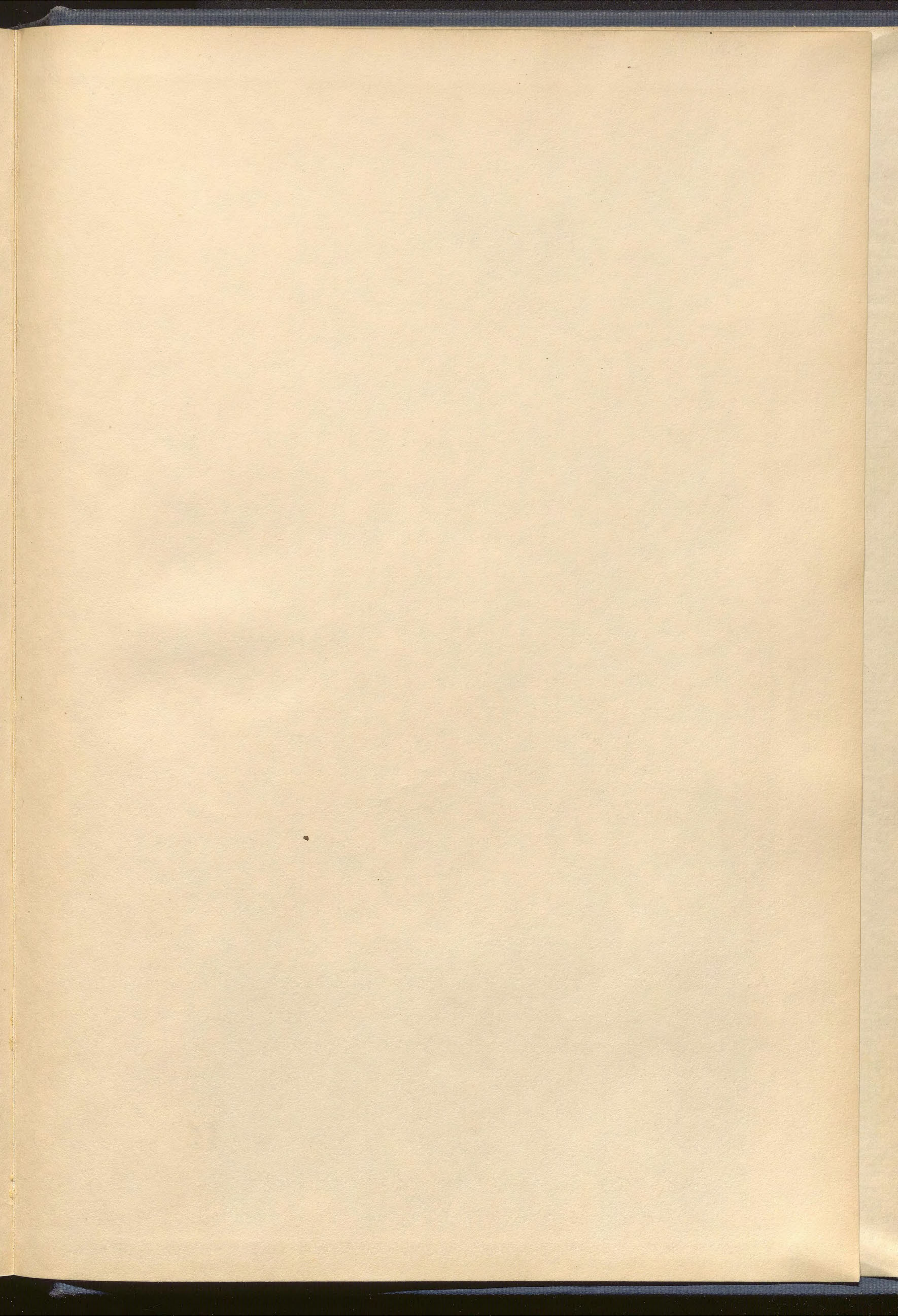
Subskriptionen erbeten!

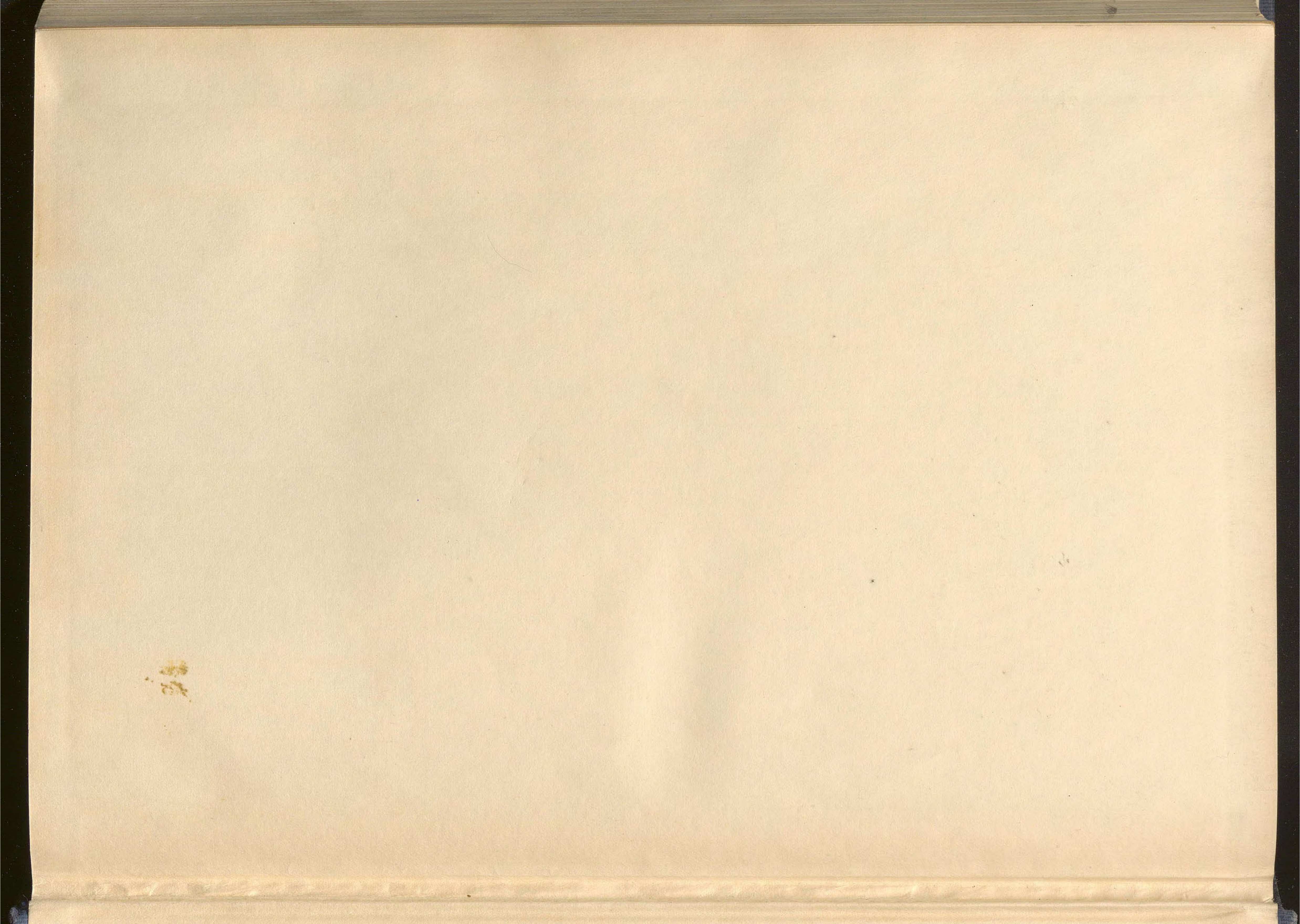
KLINKHARDT & BIERMANN VERLAG, LEIPZIG

G. Pätz'sche Buchdr. Lippert & Co. G. m. b. H., Naumburg a. d. S.

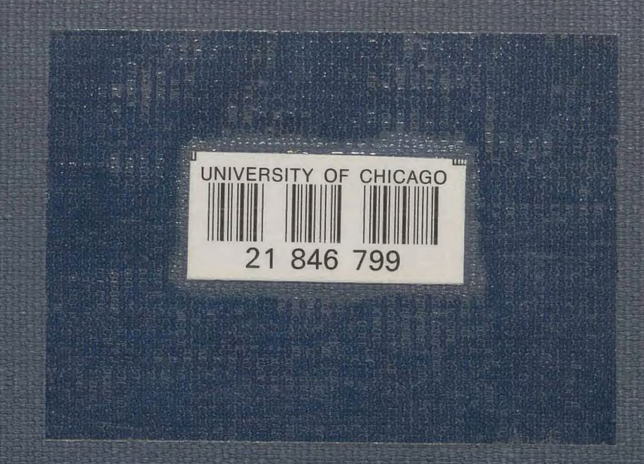









UNIVERSITY OF CHICAGO
21 846 799


UNIVERSITY OF CHICAGO
21 846 799